PERIODICO DI CULTURA VISIVA
AN ELECTRIC MAGAZINE OF VISUAL CULTURE

king kong INTERNATIONAL

KING KONG INTERNATIONAL
N. 1
GENNAIO 1972
LIRE 300

KASSEL, VENEZIA, UN TRENO PER YUMA / JOHN CAGE: INTERVISTA / TERRY RILEY: LA MUSICA SONO IO / KING KONG, UN MOSTRO ALLA MOSTRA: ARAKAWA, BEUYS, OPPENHEIM / VIDEOTAPE: LUI ALL'ARTE «TI PREGO CARA SORRIDI!» / SENSAZIONALE, L'AVANGUARDIA A FUMETTI IN UN FUMETTO D'AVANGUARDIA: DADA A CHI? / ETC...

KASSEL: PROGETTO DI NUOVA KULTURA

Realtà dell'Immagine-Realtà dell'Immaginato, Identità e non Identità dell'Immagine e dell'Immaginato sono i tre temi fondamentali attorno ai quali ruoterà la prossima edizione di Documenta 5 in tutte le sue sezioni.

Questa versione antropologica di una esposizione che è fra le più importanti a livello mondiale sostituisce una prima proposta risalente allo scorso anno di 100 giorni di « *art action* ». La retrospettiva di Colonia « *Happening e Fluxus* » aveva messo in luce tutta una serie di problemi politico-organizzativi che un'esposizione per il suo carattere intrinsecamente statico non può risolvere. Da qui la scelta di una esposizione tematica che si accentrerà sui moduli di acquisizione della realtà sia nell'ambito sociale che individuale. Il termine « realtà », al di là di ogni disputa filosofica, è comunque e sempre un concetto ambiguo; per questo motivo il *Documenta Team* (formato e ultimamente ridimensionato a Jean-Christope Amman, Arnold Bode e Harald Szeeman) ha deciso di sostituire il vecchio concetto di realtà come « Natura oggettivamente data » con quello di « Espressione della vita sociale » e quindi di spezzare il problema in tre punti base:

1) La rappresentazione della realtà (cioè la sua percezione storicamente determinata).
2) La trasformazione della realtà attraverso la trasformazione della sua rappresentazione (ovvero attraverso la trasformazione degli elementi della sua percezione).
3) Creazione di una nuova realtà.

Questi tre nuclei centrali determineranno le tre grandi parti in cui verrà suddivisa la mostra.

La prima raggrupperà in vari temi la realtà apparente, cioè il sistema delle immagini, oggetti, segni come realtà autonoma e separata: il realismo socialista, il realismo capitalista: la pubblicità, il kitsch, la fotografia d'arte, i fumetti, la fantascienza, la propaganda politica, i mass media (rotocolchi, films etc.), l'iconografia sociale (banconote, bandiere, francobolli, etc.), i monumenti (funerari, rappresentativi, etc.).

La seconda parte, che prenderà il nome di Realtà dell'immaginato, riunirà: il realismo occidentale attuale (l'hyperrealismo), la fotografia d'avvenimento o di *reportage*, la politica come arte (l'arte e il teatro di strada, il Maggio 68'), la pornografia, il *design*, la pop art, l'arte psichedelica, le mitologie individuali, le caricature, i ritratti, il linguaggio formalizzato.

Nel terzo gruppo Identità/Non Identità dell'Immagine e dell'Immaginato, vi sono esempi di processi di percezione del reale determinati o dall'incapacità di saper discernere i diversi piani della realtà o da malattie mentali oppure dalla necessità di delineare nettamente la differenza tra l'immagine e l'immaginato. In esso vengono distinti:

L'identità forzata: i disegni infantili, la pittura dei malati mentali, il concretismo.

L'identità voluta: la *process art*, il cinema a tempo reale, il teatro a tempo reale, lo stato ludico (il gioco), le autorappresentazioni di artisti.

La non identità: l'arte concettuale, Oldenburg (la trasformazione), Magritte (la trasposizione), insegnare ed apprendere come arte.

Ed ancora: la pittura naïve, il surrealismo, l'arte come attitudine, l'arte = vita.

Nella scelta e nell'organizzazione del materiale d'esposizione il Documenta Team verrà aiutato da molti collaboratori esterni specializzati nei diversi campi operativi:

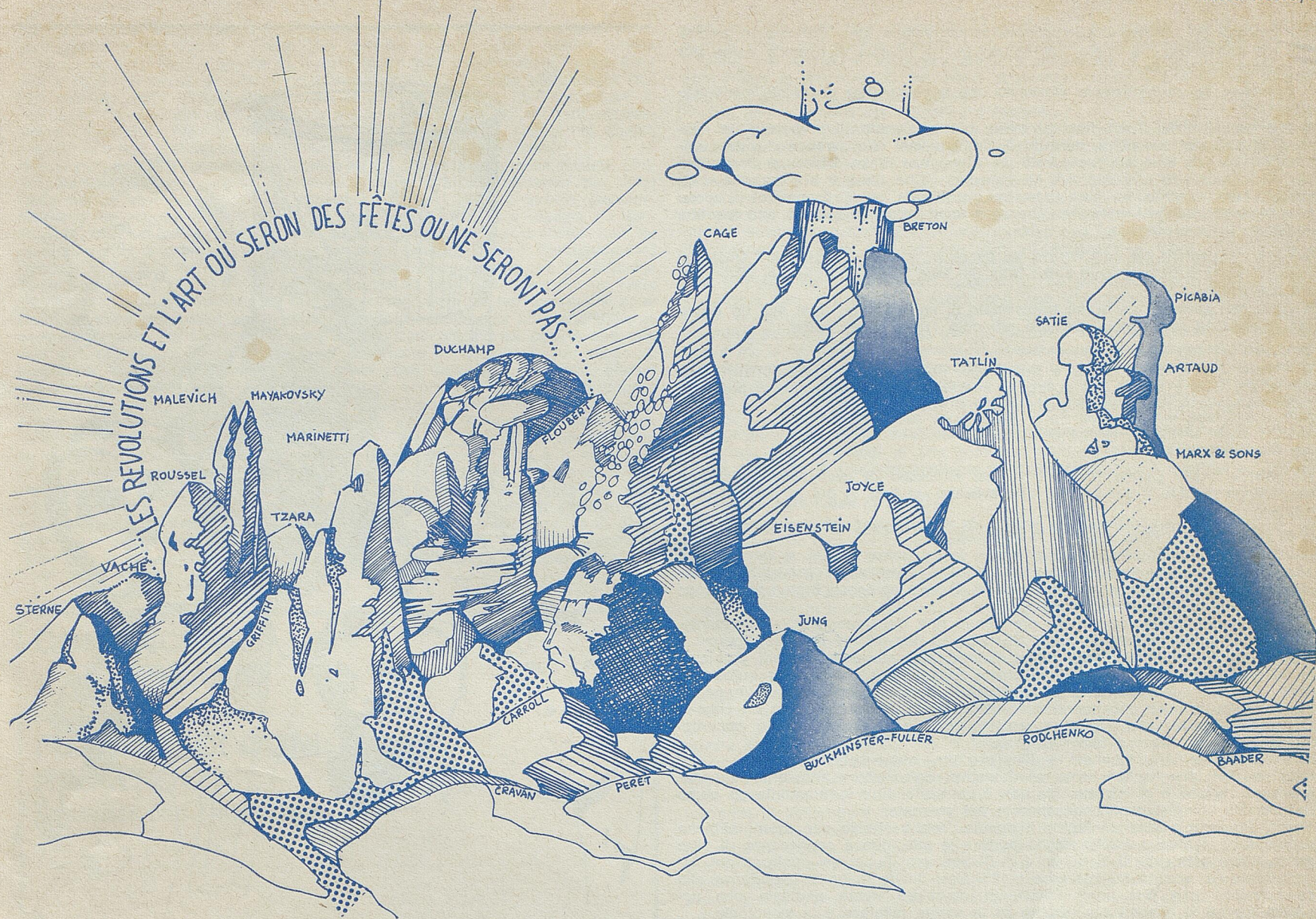
Klaus Galliwitz (realismo socialista), Charles Wilp (pubblicità), Eberhard Roters (kitsch), Pierre Versin (fantascienza), Francois Burkhardt (utopia), Richard Grübling e Eberhard Diederich (propaganda politica), Jean-Christophe Amman (hyperrealismo), Petern Grossen (pornografia), Linde Burkhard (disegno infantile, gioco), Konrad Fisher e Klaus Honnef (arte concettuale), etc.

Dopo tutta questa serie di esperti e di temi invitanti ci si potrebbe chiedere fino a che punto Documenta 5 non rischi di mummificarsi in analisi, catalogazioni e vivisezioni tanto care a studiosi e psicologi di tutte le misure e se riuscirà ad essere una cosa viva o la rappresentazione delle rappresentazioni. Già l'abbandonare l'*happening* per l'esposizione tematica è, in fin dei conti, scegliere per la storiografia nei confronti della guerriglia. A questo va aggiunta la soppressione di Experimenta 5 che doveva, contemporaneamente a Documenta, fare il punto sulla situazione teatrale a livello sperimentale. Forse altri cambiamenti avverranno nei prossimi mesi, altre ristrutturazioni ben motivate... dare dei giudizi a priori ci costringerebbe alla fin fine ad essere le Cassandre della situazione.

Comunque le possibilità sono aperte fino al 30 giugno. Molti artisti hanno già dato la loro adesione, molti altri sono già stati contattati, alcuni contesteranno e se ne andranno all'ultimo momento. Fra le presenze certe, l'ultimo notiziario da Kassel riportava quelle della sezione « auto-rappresentazione » che è forse una delle più interessanti; essi sono: Beuys con il suo ufficio di Düsseldorf per non-votanti, Ben Vautier con il suo programma fluxus permanente, Vito Acconci come uno dei maggiori rappresentanti dei « body workers », Gilbert & George come « singing sculpture », Klaus Rinke con le sue dimostrazioni primarie (in collaborazione con Monika Baumgarten) e Anatol e Verhufen con « tempo di lavoro ».

« J'affirme pour le plaisir de me compromettre ».
(André Breton)

« king-kong » international è l'operazione numero due della « Intrapresa Breton & figli ». Chiusa la parentesi della galleria, uno strumento troppo obsoleto per i desideri, troppo lento per l'avventura, abbiamo voluto tentare l'ancora più difficile strategia della struttura aperta. Che cosa faremo? Adesso questa rivista bimestrale, fra qualche mese quando potremo incontrarci (io e tu, caro lettore!) nella nostra « tana » — che stiamo facendo bella per l'occasione — ti spiegheremo il resto. Una fiera, dei films, un « tour etilico » fra vecchie tele e nuovi giochi, della televisione a circuito chiuso, un salotto, una barricata, un foyer, chissà... Due parole su « king-kong »: niente carta patinata (meglio lasciarla ai cataloghi per francobolli), pochi reperti (non c'è cosa più inutile dell'« opra-d'arte-riprodotta ») poche pagine (del resto sono poche anche le novità), molte copie (tentiamo l'esperimento del grande numero, distribuzione in edicola, ecc...) e questo è tutto. Viva « king-kong »!

« king-kong » international
anno 1, numero 1
gennaio 1972
Direzione e redazione: viale Piave 6, 20129 Milano (Italy), telefono 78.22.03.
Hanno redazionato questo numero: Rara Bloom, Dante Goffetti, Bruno Sanguanini, Riccardo Sgarbi, Mizio Turchet.
Traduzioni: Julius Kaselitz.
Illustrazioni: F. Lambert, Studio Alsa, arc/do.
Stampa: Arti Grafiche la Monzese.
Printed in Italy
Direttore responsabile: Riccardo Sgarbi
Numero in attesa di autorizzazione
Una copia lire 300
Abbonamento annuo lire 2000, estero lire 3000
« king-kong » international è edito dalle Edizioni Galleria Breton, Milano

JOHN CAGE: INTRAPRESA & CAOS

John Cage è stato senz'altro per molti anni una delle figure più discusse, originali e controverse del campo artistico in America. Oltre che compositore lo abbiamo conosciuto come filosofo, poeta, inventore, insegnante e grande studioso di micologia, non da ultimo abbiamo potuto vedere i suoi multipli giusto in marzo — per la prima volta in Italia — qui a Milano (Galleria Schwarz). In tutti i campi in cui ha lavorato Cage ha determinato il caos, le sue idee, il recupero dello Zen, l'atteggiamento di rifiuto di norme secolari hanno ribaltato i termini del soggetto e della funzione dell'arte. L'efficacia con cui ha esteso le sue idee ha permesso altresì che molte persone approfondissero il suo discorso prima che fosse relegato negli annuari della Kultura.

Nato a Los Angeles, California nel 1912 John Cage studiò con Richard Buhlig, Adolph Weiss, Henry Cowell e Arnold Schoenberg. Dal 1930 al 1938 fu membro della facoltà di Cornish School nel Seattle, dove organizzò *percussion ensembles*. Insegnò un anno nella facoltà di School of Design a Chicago, quindi si spostò a New York City, dove nel 1943 diresse un concerto per strumenti a percussione sotto l'egida del « Museum of Modern Art » e della « League of Composers ». Dedicatosi completamente a lavori per il *prepared piano* di cui fu l'inventore nel 1938, ricevette nel 1949 una borsa di studio Guggenheim « per il lavoro creativo nel campo della musica » e un'altra della « National Academy of Art and Letters » per « aver esteso i confini della musica ». Nel 1951 organizzò un gruppo composto da musicisti ed ingegneri per produrre della musica direttamente su nastro magnetico, incidendo in questo modo lavori di Christian Wolff, Morton Feldman, Earle Brown e suoi. Nel 1958, invitato dalla Radio italiana all'Istituto di Fonologia, egli fece il *Fontana Mix* per nastro magnetico. Scrisse una partitura per il film di Herbert Matter, *Works of Calder* e gli fu assegnato il primo premio per la musica dal Woodstock Art Film Festival nel 1950. Dal 1956 al 1960 è alla facoltà di New School a New York, poi insegnò composizione privatamente, ora è al Davis Campus dell'Università di California.

Grande micologo (ha vinto, come esperto, 5 milioni a « Lascia o Raddoppia »), egli è, assieme a Lois Long, Esther Dam, Guy G. Nearing e Ralph Ferrara uno dei membri fondatori della New York Micological Society. Le sue composizioni musicali sono pubblicate esclusivamente dalla *Peters Edition.*

Le conferenze e gli scritti di Cage sono stati pubblicati in due volumi, dalla Wesleyan University Press, *Silence*, 1961 e *A Year From Monday*, 1967. Nel 1969, con Alison Knowles, ha pubblicato *Notations* presso la Something Else Press. La sua produzione musicale comprende: *Sonata per Clarinetto (1933), Sonate e Interludi (1946-1948), Musica per Marcel Duchamp (1947), Quartetto per strumenti a corde in quattro parti (1950), Concerto per Piano preparato e Orchestra da camera (1951), Musica di Cambiamenti (1951), 4'33" (1952), Concerto per piano e Orchestra (1957-'58), Fontana Mix (1958), Variazioni I (1958), Variazioni II (1961), Cartridge Music (1960), Atlas Eclipticals (1961-'62) e Hpschrd (1969).*

Intervista:

D - Al concerto di oggi pomeriggio una parte del pubblico applaudiva stancamente ti ha infastidito?

R - No. Se reagisco, non riesco a curare bene ciò che sto facendo. Mentre si esegue, bisogna prestare molta attenzione a ciò che si fa, non al pubblico... Ma la reazione del pubblico è parte di ciò che si sta facendo. Quando si continua si ottengono cose diverse. Io voglio che la mia musica assuma il carattere di cose mai fatte prima. Le cose dovrebbero divenire se stesse piuttosto che me. Il suono non dovrebbe essere adattato a me, ma essere me stesso... La tecnologia si svilupperà così bene che sembrerà che non vi sia. Diventerà così sofisticata che da se stessa si cancellerà.

D - Pensi che nell'arte degli ultimi venticinque anni vi sia una certa stanchezza — quasi una ripetizione di seconda mano delle precedenti rivoluzioni? Duchamp sembra tenere bene. Probabilmente ora ci stiamo muovendo verso una ripetizione del surrealismo, dadaismo o del costruttivismo russo. Per esempio buona parte del tuo lavoro sembra avere molto in comune con la musica tecnocratica socialista e con il concetto dell'arte nella vita della rivoluzione russa in cose come le « Hooter Simphonies ».

R - Sì. Certo. Nei primi anni del secolo vi furono più cambiamenti dal punto di vista visivo che sonoro — e io penso che la figura più importante sia Duchamp. Se penso al dadaismo, Duchamp non è ancora arte. Schwitters sì, ma Duchamp no. Ma credo che il grande cambiamento che ha avuto luogo nel campo della musica fin dall'inizio degli anni cinquanta sia stato in risposta alle arti visive. Il brano più moderno di musica dai primi decenni del secolo fu di Duchamp. Stravinsky e Schoemberg non hanno lo stesso spirito moderno, a loro preme troppo fare dell'arte. La musica ora abbisogna delle arti visive come la risposta nel dialogo. Allo stesso modo la pittura ora deve cercare soluzioni diverse da quelle pittoriche.

D - Tu scrivi e discuti molto dei giovani artisti americani. Non pensi che persone come Johns siano molto conservatori — molto più tradizionalisti di Duchamp ecc.?

R - Certo! Ma ho visto l'ultimo lavoro di Johns — è fantastico. Egli mi ha detto « ...Una delle cose per cui mi piace è che è proprio un quadro ».

D - Cosa sai di elettronica?

R - Molto poco. Non ho mai lavorato con un computer, sebbene abbia intenzione di farlo nei prossimi tre anni. David Tudor si è dato da fare per informarsi di elettronica così ora ha sviluppato una vera sensibilità per essa. Io sono interessato alle possibilità pratiche ma non agli aspetti tecnici. Non mi sono mai interessato della tecnica del pianoforte; David Tudor si... Ma io lavoro molto bene col telefono, David Tudor no, sebbene sia abbastanza bravo.

D - Dal momento che credi nella necessità di operare a diversi livelli e in molti modi — per esempio hai detto che una persona dovrebbe saper operare sia nell'universo del senso che del non senso — non ha mai pensato di fare altre cose oltre la musica? Dipingere, per esempio?

R - Certo, ho dipinto per tre anni — mi interessavo particolarmente di grafica. Ma alla fine dovetti fare una scelta, così scelsi la musica. L'ironia fu che una delle mie partiture di musica fu esposta come un disegno in una galleria. Così vanno le cose...?

D - Ritornando al problema di operare in molti modi — di alterare le proprie attitudini, se preferisci, o come diceva Picabia « cambia le tue idee assieme alla camicia », il ritorno di Picabia alla pittura tradizionale può essere visto come un'espressione di libertà. Non hai mai pensato di fare un tradizionale pezzo di musica?

R - Dipende da ciò che il compositore si appresta a fare. Ciò che io amo è che c'è una situazione libera, c'è spazio per la musica elettronica come per la musica tradizionale.

D - Ma non hai recentemente affermato che ti piacerebbe usare strumenti tradizionali?
R - Il Koussewitzky Committee mi aveva commissionato di preparare un pezzo di musica per orchestra, sestetto di archi e voci che avrebbe dovuto comprendere i « Ten thunderclaps » tratti dai Finnegans Wake. Chiesi al Committee se mi richiedevano uno spartito. Mi chiesero « Che cosa è uno spartito », risposi « Uno spartito ha una relazione prefissata... » Il Committee rispose « No, questo sarebbe un insulto ». Le cose sono cambiate, questo non sarebbe accaduto quindici anni fa.

D - Ma, nonostante ciò comporresti un pezzo di musica tradizionale? Qualsiasi cosa tu faccia è riconoscibile come fatta da John Cage. Ciò che hai fatto oggi era prevedibile.
R - No, non scriverei un brano tradizionale di musica. Non farei mai un pezzo per rispetto ad una regola. Sempre più odio l'idea delle regole.

D - Quali scrittori ti hanno influenzato?
R - Stein, Joyce, Eliot, Pound e Cummings. Per primo ho abbandonato Cummings, poi Eliot e Pound. Ma Joyce mi interessa ancora. Mi piace la presenza della molteplicità, le differenti possibilità nel suo lavoro.

D - Per te è importante Satie quanto Webern?
R - Si, certamente.

D - Nel « Tulane Drama Reviev », tu hai ammesso di aver abbandonato gli happenings quando ti sei accorto che avevano un fine. A chi in particolare ti riferivi?
R - A Koprow e Higgins, poiché si propongono qualcosa di specifico.

D - Si, ma tu non pensi che essi siano validi; come Breton si oppose agli events dadaisti quando ripetevano se stessi e diventavano prevedibili; compromettendo così il loro principio di libertà. Questo spingeva Breton verso cose che avevano un fine specifico.
R - Si. Questa conversazione sta prendendo una direzione molto interessante, potremmo discuterne tutta la notte. Sebbene io non ami le cose di Coprow e Higgins dal momento che sono piene di intenzioni, per complicare il problema io mi sto ponendo delle finalità. Io vorrei migliorare il mondo. Per quindici o venti anni ho accettato tutte le interruzioni, non posso farlo ulteriormente. Ho sistemato le cose per incontrarmi con un amico in Messico per un anno e un giorno. Niente interferirà con questo, per tener fede a questo appuntamento devo dire di no a qualsiasi cosa.
Sono daccordo con McLuhan — illuminazione, responsabilità sociale — con tutto ciò. McLuhan agisce come un detective. Egli deduce attraverso la conoscenza e l'analisi e ci informa, ma non è coinvolto. Egli è veramente un uomo del passato completamente consapevole del presente.
Voglio che le mie idee contagino il mondo. Voglio che le mie azioni abbiano un carattere sociale e inoltre voglio portare le mie idee a conoscenza di altra gente. L'atteggiamento di McLuhan e di Buckminster Fuller nei confronti del rinnovamento del mondo mi interessa molto. Essi danno maggior importanza alla cooperazione che alla competitività. Si dovrebbe vivere piuttosto che uccidere. Dovrebbe esserci una fusione fra lo spirito religioso e la tecnologia.

D - Ciò ricalca nuovamente l'idea dei costruttivisti russi ma la loro ideologia era il marxismo...
R - Non ho mai letto Marx sebbene debba leggerlo in futuro, poiché dalle citazioni sembra molto interessante. Ho letto qualcosa degli anarchici e trovo molti paralleli con me stesso. Mi interessa la politica come struttura che sta morendo, come dice Fuller, a causa dello sviluppo delle utilità globali. Questi sono benefici pratici per l'uomo. Secondo Fuller a tuttora abbiamo cinquantacinque servizi globali operanti: strutture elettriche, televisive, radio, abitazioni, trasporti ecc. queste tecniche non ammettono limitazioni poliche. Una nuova struttura basata sui servizi sta emergendo, completamente diversa dai vecchi sistemi basati sulla scarsità di potere. L'ho notato chiaramente visitando le Haway; c'è una collina con feritoie naturali per il cui possesso le due tribù dell'isola combattevano continuamente. Adesso un tunnel corre attraverso la collina e c'è pace sull'isola.

D - Hai espresso francamente le tue obiezioni a questo vecchio sistema: per esempio per quanto riguarda la guerra, il Vietnam, la falsità di giochi politici?
R - Dick Higgins sta pubblicando un mio lavoro sulla stupida pretenziosità della posizione americana nel Vietnam — una maggioranza del sei per cento impone la propria volontà sul resto del mondo. La corruzione nei paesi satelliti dell'america è terribile... In America Latina un gorilla può essere eletto... ciò che vorrei fare è introdurre l'ordine nella società, il disordine nell'arte.

D - Come i surrealisti?
R - Vorrei che l'educazione fosse seguita dalla disoccupazione così si affermerebbe l'idea che un paese senza occupazione può essere qualcosa di buono. Allora potremmo avere le cose senza lavoro. La sola cosa che scoraggia una tale idea è vedere i giovani cercare un lavoro nella società — o qualsiasi altra persona. La rivoluzione è uccisa dal lavoro, così l'idea base è sbarazzarci di tutto il senso di proprietà. Sostituirla con l'uso. Non vogliamo possedere le cose, vogliamo invece usarle.
Non dovremmo voler possedere nulla individualmente — dovremmo possedere collettivamente.
Sto pubblicando un altro lavoro dal titolo « Rapsody » nel quale metto in rilievo gli orrori della guerra — Vietnam incluso —
In America ci sono due giorni dell'armistizio per la prima e la seconda guerra mondiale. Avremmo bisogno di altre trecentosessantatre guerre in modo da avere altri 363 giorni dell'armistizio — non ci sarebbero più guerre — Piuttosto di una guerra è meglio una conferenza sulla guerra tenuta da un capo di stato o da un uomo d'affari (dirigente di qualche Compagnia) comunicata al resto del mondo per mezzo del Tel Star con qualche mezzo tecnico sarebbe immediatamente tradotta in tutte le diverse lingue degli spettatori... Il presidente Eisenhower disse « ad ogni costo dobbiamo avere lo stagno del sud est asiatico.

D - Non hai mai pensato di ricoprire una carica nell'amministrazione Johnson?
R - Penso di essere troppo al di fuori per poterlo fare. C'è qualcosa di sbagliato nella mia testa — non mi soddisferebbe. Io spesso gioco a scacchi con Duchamp. Fin ad un certo punto va bene, poi perdo la testa e faccio un errore.

D - Imbroglia Duchamp?
R - Devo suonare Satie entro cinque minuti...

Riunire l'Oriente e l'Occidente è all'ordine del giorno. Ma c'è bisogno di ricordare che La Monte Young e Terry Riley avevano incominciato a battere questa pista dodici anni fa vincolando in questo modo non solamente la forma della loro musica ma anche la totalità della loro esistenza? E' bene sottolineare che essi avevano rotto definitivamente con la musica classica contemporanea in una fase che si è definita neodadista ma che era piuttosto, nei fatti, decisamente concettuale (es.: le composizioni 1960 di La Monte Young). In questo periodo l'Europa prolungava interminabilmente l'esperienza seriale...
Si può pensare che l'importanza capitale di La Monte Young nella musica contemporanea verrà ben presto riconosciuta come è stato finalmente per John Cage. Ma un malinteso rischia di persistere per Terry Riley e questo, paradossalmente, in ragione di una maggiore accessibilità della sua musica (la profonda volontà di comunicazione che risponde a questa accessibilità non ha pertanto niente a che vedere con un qualsiasi commercialismo, l'atteggiamento staccato dell'artista basterà a dimostrarlo). Terry Riley, è vero, se ne infischia dell'avanguardia o per lo meno, non la ricerca ad ogni costo. Il concetto della ripetizione non è per lui che un mezzo per esprimere la sua sensibilità e, al limite, lo abbandonerebbe se un altro sistema gli sembrasse più soddisfacente su questo piano. Per lui contano solo le vibrazioni emozionali che la sua musica può creare. In questo senso, (ma solamente in questo) il suo modo di procedere ha dei collegamenti con quello dei *Jazzmen*, cosa non stupirà eccessivamente che egli si sia esibito l'anno scorso in Svezia, poco dopo i concerti di Saint-Paul, a fianco del trombettista Don Cherry.
Anche se il suo nome figura sulla copertina accanto a quello di John Cale, l'album « *The Church of Anthrax* » edito dalla CBS non è propriamente parlando un disco di Terry Riley. Le aggiunte posteriori di elementi *pop* e il missaggio di cui è responsabile John Cale — che gli hanno richiesto non meno di otto mesi di lavoro — hanno modificato a tal punto la registrazione originale (che proveniva d'altra parte da un concerto improvvisato per niente previsto per un'utilizzazione discografica) che Terry Riley non l'ha riconosciuto... Ci si potrà fare una migliore idea delle concezioni musicali di Terry Riley ascoltando la raccolta « *In C* » e « *Rainbow in curved air* » pubblicati dalla stessa casa editrice.

CONVINCERE L'AVVERSARIO DELLA FUTILITA' DI OGNI RESISTENZA...

Intervista con Terry Riley

Intervista raccolta da Daniel Caux *Art Vivant*, novembre 1971.

La Monte Young, Ann Halprin ed io abbiamo lavorato nel 1959 e nel 1960 con dei suoni naturali. A quell'epoca il suono amplificato elettronicamente non era ancora conosciuto come oggi. Noi non possedevamo alcun strumento elettronico e lavoravamo con dei suoni prodotti naturalmente: per esempio delle porte e delle finestre che si aprivano e si chiudevano. Volevamo esplorare l'acustica in generale. Lavorare con Ann Halprin non presentava difficoltà: noi facevamo ciò che volevamo, andava sempre bene, dal momento che aveva un suono per danzare... Ci siamo dunque abituati a lavorare con dei suoni che non erano considerati come della « musica pura » e fu allora che cominciai ad interessarmi alle frequenze ed al loro effetto sulle nostre emozioni. Lo stato d'animo, l'atmosfera, è la cosa più importante per me, ciò che viene prima di tutto. Penso che la base di tutta la musica non debba essere la tecnica ma l'emozione, il sentimento.
La mia musica non è veramente legata né alla tradizione occidentale, né a quella del Jazz, essa si situerebbe piuttosto tra le due. Io amo la libertà del Jazz, le possibilità di improvvisazione che esso permette. L'anima del Jazz è sufficientemente aperta da rendere viva l'emozionalità. Ma tutta una parte del Jazz è andata in una direzione diversa da quella che io volevo seguire... Lavorando sull'improvvisazione mi sono reso conto che vi erano molti rapporti fra ciò che io stavo facendo e la musica orientale, il che mi ha spinto ad interessarmi di quest'ultima. Gli orientali suonano una musica modale. Essi improvvisano, ma la struttura formale della loro musica è rigorosamente definita: vi sono delle norme sul modo secondo cui si deve creare lo stato d'animo, le emozioni, e questo in un modo molto formale, mentre il Jazz si interessa soprattutto della espressione. Nella musica orientale, esiste pure l'espressione, ma rimane contenuta all'interno delle strutture.
Ciò che ho appena detto riguarda lo sviluppo recente della mia musica. Vi sono state molte trasformazioni. Infatti all'epoca in cui ero con Ann Halprin, scrivevo una musica che presentava più dei rapporti con la musica occidentale, quella di Stockhausen, per esempio. Ma la mia musica era ugualmente più modale che quella di Stockhausen, non ero così « cromatico » come lui. Sempre procedevo ad una distillazione fino a che il modo divenisse chiaro.
— Come sei arrivato ai sistemi ripetitivi?
Ho utilizzato il nastro perché mi interessava ascoltare delle frequenze che ritornavano regolarmente agli stessi intervalli. E' sempre la stessa informazione e pertanto si ha l'impressione che essa cambi in ragione della sua situazione nel tempo. E' un'idea che risale alle origini della musica umana. Questo mi interessava perché volevo ritornare all'essenza, ai fondamenti di me stesso. La musica occidentale nella quale mi trovavo era ad un punto di sviluppo molto complesso ed io volevo ritrovare le origini, le fonti: le frasi ripetute dei primi canti dell'umanità.
Poi sono venuto in Europa. A Parigi nel 1963 ho lavorato in uno studio della radio con il trombettista Chet Baker per il pezzo « *The Gift* » di Ken Dervey. Era la prima volta che avevo l'occasione di lavorare con una buona strumentazione. Domandai all'ingegnere un'eco ritardato la cui ripetizione viene data da un sistema di *feed back*. Da questo momento ho cominciato a lavorare contemporaneamente con il *feed back* e con il nastro magnetico. Questo generava un ciclo e da quel momento ho cominciato a pensare la musica in termini di ciclo, ciò doveva diventare un qualcosa di molto importante per me. Il ciclo, ma anche le variazioni sopra e all'interno di esso. Fu allora che ebbi l'idea di lavorare su dei pezzi strumentali come « *In C* », con sovrapposizione di cicli di differente durata.
— Era anche l'epoca dei « *Keyboard Studies* »?
Si. Io tentavo di trovare un'altra utilizzazione del piano o dell'organo. Cercavo di suonare in un modo gradevole, piacevole, in accordo con la musica che volevo suonare da sempre e mi sembrava che tutti gli altri modi di usare la tastiera fossero troppo complessi per questo. Allora sono arrivato al nastro magnetico. Ho cominciato ad esercitarmi con delle frasi ripetute sul piano o sull'organo che erano a mia disposizione. Non ho messo spesso questa musica sulla carta perché non credevo che fosse qualcosa d'importante da prendersi in nota. Per me, era solo un'esercitazione. Certo, quando la si suona ad un concerto, si può improvvisare ma, chiaramente, non è qualcosa che si possa apprendere dagli appunti. E' un esercizio mentale che si può sviluppare fino a quando si vuole, che può diventare complesso all'infinito. Esso si sviluppa secondo le idee di chi se ne serve. Infatti idealmente dovrebbe essere la stessa cosa per un esercizio o per un concerto. Il concerto non è molto diverso da una qualsiasi occasione; semplicemente vi è un maggior numero di persone e le vibrazioni possono essere particolari. Bisognerebbe esercitarsi tutti i giorni e mantenere il proprio spirito concentrato in modo tale che in concerto non si debba che seguire le proprie ispirazioni. I « *Keyboard Studies* » non sono altro che degli studi, degli esercizi, ma potrebbero divenire un'altra cosa in un concerto se il vostro spirito stabilisse delle connessioni con degli elementi di una sostanza interessante. Questo eventuale sviluppo necessita di una preparazione. Il musicista dovrebbe esercitarsi, ripetere tutti i giorni...
— Come è nata l'idea di « *In C* »?
Volevo utilizzare dei nastri trattati su diversi magnetofoni facendoli partire uno dopo l'altro fino a che vi fosse accavallamento. Si trattava di fare qualcosa di simile con degli strumenti. Bisognava che la forma fosse assai semplice perché i musicisti potessero suonare assieme ed esprimere delle emozioni, dei sentimenti, rispettandola. Questo era ciò che avevo in mente: evitare che la forma fosse troppo difficile in modo che non vi fosse qualcuno che suonava solista, mentre gli altri rimanevano coperti.
— Estendi queste idee fino ad una eventuale partecipazione del pubblico?
No, non sono molto interessato a questo. Con gli elementi semplici di cui ho appena detto, si può trovare una complessità senza che vi sia bisogno di aggiungere qualche altra cosa. E' ciò che si fa soventemente quando si vuole costruire una forma: si aggiunge prima di aver scoperto cosa esisteva in essa ai livelli più elementari, così non voglio incoraggiare la gente ad inoltrarsi su questa strada. Se si pensa che vi siano possibilità che sia una cosa positiva allora si, si può forse tentare di aggiungere. Ma ciò non sarà possibile se non si è trovato ciò che si aveva alla partenza e che offre la maggior parte delle possibilità. Ciò è vero per tutti i tipi di musica. In Occidente si ha la tendenza di aggiungere troppo in fretta, troppo rozzamente.
— Quale atteggiamento ti aspetti dal pubblico? Che pubblico preferisci?
Un pubblico calmo. Le persone che possono amare la mia musica sono coloro che vengono per ascoltare. Questo genere di musica esige un pubblico che voglia veramente ascoltare. Ascoltate i suoni. Molte persone cominciano ad avere questa attitudine, oggi, soprattutto tra i giovani. Talvolta i motivi per i quali si viene sono propri della vita di socetà, sono esterni alla musica ma, una volta che si è là, si deve ascoltare la musica perché è l'elemento più importante. Se il pubblico non si presta ad ascoltare è difficile suonare, perché le vibrazioni sono cattive, distruttive, sia per la musica, per chi la suona, e per chi l'ascolta.
— Alcuni di coloro che sono toccati dalla tua musica paragonano talvolta le loro audizioni ad una specie di sogno con delle sensazioni inquietanti, come dei ricordi lontani, più o meno indefiniti...
Questo si può comprendere perché molti tipi di musica vi sono inclusi. Io ho suonato del piano « *rag-time* » per un periodo, del *Dixieland*, del Jazz, sono molto interessato alla musica orientale... Talvolta si fondono, più idee si mescolano assieme...
— Il tuo interesse per l'Oriente sembra sempre più preponderante.
Credo che molte idee dell'Oriente e dell'Occidente si incontrino attualmente. Io penso che sia normale che tutti i musicisti tentino di fare una sintesi delle loro conoscenze, di tutto ciò che presenta un rapporto con i lavori combinandoli con le loro esperienze tecnologiche. Molte persone lavorano con delle forme musicali che sono una grande mescolanza di tante idee, tentando di fare la sintesi di ciò che appare loro essenziale. Ciò è vero per me e per molti dei musicisti, e credo che sarà la stessa cosa per i musicisti orientali che vengono da noi e sono influenzati dalla nostra orchestrazione, dalla tecnologia occidentale. Le cose vanno in fretta, oggi. In senso molto vasto, la musica si trasforma considerevolmente. Forse sarà difficile conservare le nostre emozioni essenziali, non permettere che queste cose ci dominino... In realtà, la forma cresce molto lentamente. Una nuova forma non si sviluppa in un giorno ma in un lungo periodo di tempo. Ciò che si fa oggi contribuisce, apporta delle idee per una forma che probabilmente sta unificandosi. Attualmente, una gran parte della musica è soddisfacente ad un livello ma non ad un altro. Perché nessuno ha imparato a controllare gli aspetti della sua musica. Bisogna prendere in considerazione gli effetti del suono. Bisogna essere molto coscienti dell'azione che il suono ha su di noi, il modo secondo cui ci influenza. Non dirsi: faccio questa esperienza perché è nuova, ma vedere quale effetto essa ha su di noi, dentro di noi chi fa musica ha una responsabilità perché fabbrica le vibrazioni. E' come fabbricare un prodotto chimico, un profumo. Essi hanno questa responsabilità: trovare come fare le migliori vibrazioni possibili. E' come per il nutrimento: se si mangia del cibo avariato, ci si sente male. Ci si può ammalare per delle cattive vibrazioni e, nel momento in cui si fanno delle esperienze, bisogna pensare che noi stessi siamo dei sistemi elettrici che rispondono a vibrazioni.

Bisogna pensare all'azione che le vibrazioni possono avere su di noi. E' la cosa più importante assieme all'uso delle emozioni. Non vi è solo il cervello, l'intelletto, che conti, ma anche il modo in cui sentiamo. Bisogna, al contrario, che il cervello sia utile alle nostre emozioni.
Vibrazioni molto forti potrebbero fare violenza in una volta sia al corpo che allo spirito. Io credo che la musica debba essere utilizzata per degli obiettivi spirituali più elevati. Fino a quando la musica è violenta, si situa a livelli inferiori, serve degli obiettivi bassi, non raggiunge il suo potenziale. E' una bassa forma che degraderà noi stessi. E' la stessa cosa che la guerra: non è un'alta espressione dell'uomo. Ma la filosofia, la conoscenza, la verità è ciò che vi è di più elevato nell'uomo. E la musica può contribuire a questi obiettivi elevati ed elevare noi stessi: per esempio, che non si debba più fare la guerra. Ma bisogna che per questo la musica possieda una certa tranquillità spirituale, una certa pace ».

VIDEOTAPE

Questo testo è tratto da un bollettino d'informazioni della Videogalerie Schum di Dusseldorf che già da qualche anno si interessa dell'utilizzazione dei *videotapes* in campo artistico. La proposta in esso contenuta (oltre alle moltissime informazioni), è l'unificazione dei sistemi di registrazione tramite *videotapes*, sia ad uso di artisti e collezionisti, che di gallerie e musei; questo permetterebbe una maggiore diffusione delle opere che molto spesso per motivi tecnici non vengono conosciute. Una maggiore conoscenza dalle tecniche e dei risultati potrà, allo stesso tempo, allargare il campo degli interventi fra coloro che non hanno ancora sperimentato il *videotape*.

Scelta dell'apparecchiatura

Nella pratica, il sistema a $1/2$ pollice si è dimostrato ottimo. sia dal punto di vista della qualità dell'immagine che del prezzo d'acquisto (600.000 lire circa). La maggior parte degli apparecchi impiegati per operazioni in campo estetico è il $1/2$ pollice di tipo Sony. Questi si trovano sul mercato europeo già da quattro anni e si sono dimostrati degni di fiducia. Per quanto riguarda invece gli apparecchi a colore e i registratori a cassetta, previsti per la fine dell'anno prossimo, riteniamo che essi non saranno in grado di soddisfare le necessità di questo particolare campo, soprattutto dal punto di vista della qualità del colore. Possiamo consigliare i registratori a cassetta solo a quei collezionisti che desiderano un funzionamento estramemente semplice; infatti, azionare un registratore video è semplice come azionare un normale registratore a nastro. L'unica differenza consiste nel fatto che, al posto del nastro aperto normale, va inserita una cassetta. Ambedue gli apparecchi possono essere collegati senza alcun problema a quasi tutti gli apparecchi televisivi normalmente in commercio. La maggior parte dei musei come quelli di Krefeld, Stuttgart, Nürnberg, Mönchengladbach, Stedelijk, Amsterdam e Eindhoven, hanno unanimamente deciso di adottare il sistema a $1/2$ pollice in bianco e nero. E' possibile lo scambio dei videotapes se vengono acquistati apparecchi dello stesso tipo.

Riteniamo che molti dei problemi che hanno impedito al tradizionale sistema cinematografico a 16 mm. di affermarsi tra i collezionisti e i musei, siano stati risolti dal sistema video. L'apparecchio televisivo è diventato parte sia dell'ambiente pubblico che privato. Si evita di dover oscurare una stanza come anche di impiegare schermi e simili per la proiezione; non ci sono i problemi di azionamento, propri di ogni sistema cinematografico a pellicola e nemmeno spreco di materiale dovuto ad inesperienza nell'azionamento.

I videotapes possono essere riprodotti senza limite; anche dopo settimane di continua proiezione non siamo stati in grado di accertare un qualsiasi consumo. *Tutti i sistemi cinematografici* con pellicola a 8, 16, 35 mm., possono essere facilmente registrati su qualsiasi sistema video.

Altri sistemi come il *video disc* oppure basati su pellicole speciali tipo EVR, o su pellicola da 8 mm., non vengono impiegati nelle ricerche estetiche in quanto la registrazione su disco o pellicola speciale conviene solo con edizioni molto numerose.

Sistema di distribuzione dei videotapes

A parte poche eccezioni, i nostri videotapes vengono offerti senza limite. Ogni video oggetto è autorizzato dall'artista con un certificato firmato e numerato. Nell'interesse dell'artista stesso non daremo in prestito i tapes, li venderemo soltanto. Fondamentalmente il copyright rimane all'artista; la galleria ha solo la funzione di agenzia che cura gli interessi dell'artista.

Quest'ultimo ha il diritto di obiezione sia sulla continuazione della vendita che sull'esposizione in pubblico (compagnie televisive, etc.).

Inoltre l'artista partecipa ad ogni aumento di prezzo dell'oggetto, in quanto ha diritto ad una percentuale fissa su ogni vendita. (Questo sistema include, in una forma pratica e consistente, le esigenze di Seth Siegelaud).

Indipendente dal mercato, il prezzo dei nastri da noi offerti, sarà aumentato annualmente di almeno il 20 %, e ciò da una parte per poter soddisfare le richieste degli artisti e dall'altra per debito riguardo verso i collezionisti d'avanguardia che comprano presto e con rischio. In tal modo contiamo di prevenire ogni rischio di tendenze inflazionistiche. Il fatto che la galleria non venda allo stesso prezzo durante un lungo periodo di tempo, fa sì che il livello dei prezzi raggiunto sul mercato sia indipendente dalla galleria. Noi attueremo lo scambio dei nastri con dei nastri nuovi o possibilmente con dei nuovi sistemi in una specie di servizio di garanzia su presentazione del certificato. Il prezzo dei nastri è la risultante fra la richiesta dell'artista e il costo di produzione. Al momento i prezzi oscillano fra i 150 e i 500 dollari. Il prezzo delle copie non ha conseguenze sulla valutazione dei prezzi.

Il prezzo della copia (fra i 10 e i 30 dollari) che dipende dal sistema di riincisione, è aggiunto al prezzo di vendita dell'oggetto video.

LA PRODUZIONE DI VIDEOTAPES

Le singolari caratteristiche della produzione di Videotapes vengono descritte meglio confrontandole con il sistema cinematografico. Il più grande vantaggio del sistema video sta nella diretta possibilità di controllo che questo mezzo offre. L'artista ha la possibilità di controllare la registrazione ancora durante il processo di registrazione per mezzo di un monitor, oppure immediatamente dopo la conclusione della registrazione del nastro finito. Ogni registrazione può essere cancellata e corretta. Nel caso del film invece l'artista lavora praticamente alla cieca; con il sistema video il controllo diretto rende possibile un processo di apprendimento. Contrariamente al sistema filmico, con il quale registrazione, copiatura, taglio e suono avvengono separati nel tempo e nello spazio, con il sistema video l'artista ha la possibilità di produrre sulla posizione del nastro video, dal titolo attraverso tutti i tagli fino all'aggiunta di una seconda colonna sonora, con controllo permanente e possibilità di correzione.

Apparecchi per la produzione

(Consigliato soltanto per produttori di Videotapes)

Perfino con la meno costosa macchina cinematografica da 16 mm si possono produrre negativi che corrispondono perfettamente alle necessità di un perfetto processo di copiature, richiesto per es. da compagnie televisive. Riguardo questo punto esiste una differenza fondamentale con il sistema video. L'esperienza finora acquisita dimostra che la qualità delle macchine a $1/2$ pollice, relativamente poco costose, non è adeguata per produrre copie di qualità accettabile dall'originale che può essere proiettato perfettamente. La comunicazione senza copie è però impensabile.

Abbiamo il dovere di consigliare a tutti coloro che producono videotapes con lo scopo di stabilire un contatto con un vasto sistema di comunicazioni, di registrare in ogni caso su apparecchi da 1 pollice, purtroppo molto costosi, di livello industriale. Da queste macchine è possibile ri-registrare senza problemi su un apparecchio qualsiasi, di 1, $1/2$, $1/4$ di pollici. Con una ri-registrazione corretta, queste copie sono perfette. Un ulteriore vantaggio decisivo del sistema a un pollice è il fatto che è possibile produrre un nastro da 1 pollice nel sistema americano da un nastro da 1 pollice europeo dal quale si possono fare copie in America (e viceversa). E' anche possibile produrre copie a 16 mm di buona qualità dal sistema europeo ad 1 pollice e registrarle più tardi su un nastro standard americano da 1 pollice. Nell'acquisto di una apparecchiatura ad un pollice bisogna far attenzione che sia possibile un perfetto taglio elettronico. L'apparecchio dovrebbe avere due colonne sonore. I prezzi per simili apparecchiature variano da 10.000 a 30.000 dollari. L'apparecchio consigliato più frequentemente dagli esperti è l'IVC 871 (International Video Corporation). Questo apparecchio funziona in bianco e nero e con gli accessori (senza telecamera) costa circa 12.000 dollari.

A questo proposito dobbiamo comunque rettificare l'errata convinzione che, il sistema video fornisca — in confronto al sistema filmico — delle semplificazioni rispetto all'azionamento. Noi crediamo il contrario, l'azionamento di un modello professionale — e solo da un tale modello è possibile produrre prime copie per un sistema di comunicazioni — richiede la conoscenza di un esperto. Segnali perfetti della telecamera possono essere raggiunti solo per mezzo di un oscillografo. Ci sono, è vero, telecamere automatiche, ma hanno anche tutti gli svantaggi inerenti ai sistemi automatici. Difficoltà sorgeranno anche in quanto entro la pratica di un istituzione artistica, una divisione tra contenuto, produzione, telecamera e suono non sarà senza problemi.

Nell'ambito del lavoro pratico di un museo, la limitazione all'apparecchio poco caro da $1/2$ pollice finora ha avuto successo. I nastri forniti dagli artisti possono essere riprodotti con queste apparecchiature. Inoltre, con l'acquisto di una telecamera poco cara, produzioni per uso interno sono possibili a un modesto livello, per es. documentazione di avvenimenti entro il museo stesso. Inoltre, questi apparecchi possono essere resi accessibili agli artisti come test ed equipaggiamento a scopo di istruzione. (Non per familiarizzare con la tecnica, in quanto questi apparecchi sono automatici, ma per familiarizzare con questo nuovo mezzo). Crediamo che in futuro ci sarà una divisione di lavoro tra l'autore (artista) e il tecnico o tecnico del montaggio. L'impiego di macchinari più costosi per la produzione appare, entro l'ambito di un normale museo, ostacolato ancora da grandi difficoltà tecniche e concettuali.

PROBLEMI DI STANDARDIZZAZIONE

(America-Europa)

Gli standards americani e europei sono fondamentalmente diversi. Perciò l'unica soluzione pratica sta nella produzione da originali americani di nastri europei dai quali possono poi essere fatte copie per qualunque sistema. Questo si può fare con pellicole a 16 mm, o per mezzo di traduzione elettronica. Nel frattempo la Sony offre una soluzione provvisoria: in futuro ci saranno registratori convertibili agli standards europei e americani e con i quali si possono proiettare nastri americani per mezzo di uno speciale monitor regolato per 525 linee. Questo comunque riguarda solo nastri che sono stati registrati in America su standard CCIR (non EIA).

ARTIST'S VIDEOTAPE PERFORMANCE
Una mostra al Finch College Museum of Art New York

Al *Finch College Museum of Art* di New York ha avuto luogo nei mesi di ottobre-novembre la presentazione di una serie di nastri registrati o direttamente nel museo stesso o negli studi di alcuni artisti. Ne riportiamo il programma e gli *scripta* di alcuni *tapes.* Questa iniziativa permette di fare il punto sulla situazione dei videotapes in America. Ci ripromettiamo comunque di poter dar vita anche qui a Milano a manifestazioni di questo tipo.

Douglas Davis
SEQUENZE - VIDEO NOTTE
registrato il 13 ottobre 1971 al Finch College Museum of Art

Vito Acconci
CONTROLLO REMOTO
registrato nell'ottobre 1971 al Finch College Museum of Art

« Controllo remoto » viene descritto dall'artista come « attività privata per due persone in due luoghi chiusi ». L'artista e la ragazza stanno seduti in due cabine separate e si guardano attraverso i monitor. « Il mio scopo sarà quello di controllare la struttura mentale e il comportamento della ragazza e fare sì che essa compia certe azioni su se stessa entro lo stretto spazio in cui si trova. Parlerò costantemente e userò il mio corpo nel tentativo di influenzarla. La mie parole e miei movimenti dovranno reagire alle sue reazioni ». Il nastro sarà mostrato su due monitor in una stanza.

Dan Graham
LAX/RELAX
registrato nell'ottobre 1971 al Finch College Museum of Art

Dennis Oppenheim
VISIONE FRONTALE - 20 minuti
FALLO - 20 minuti
ARMATURA ESTESA - un'ora
PRESSIONE DELL'ARIA - 33 minuti
PROGETTO DI VIBRAZIONE # 1 - 30 minuti

VISIONE FRONTALE mostra l'artista mentre manipola i suoni emessi da sua moglie che canta a bocca chiusa, toccandole con le mani le corde vocali e la bocca e creando in questo modo una varietà di suoni.

FALLO inizia con un primo piano di una fila di denti che vengono anneriti con la punta delle dita. Le labbra, i denti e le dita riempiono l'intero monitor e formano un'immagine fantastica sullo schermo.

Le parole « DO IT » vengono ripetute a intervalli costanti dopo un certo periodo di tempo.

In ARMATURA ESTESA il viso dell'artista appare al termine di uno stretto tubo nel quale sta soffiando. Una massa di capelli sembra emergere dal nulla in questo stretto tunnel. Il materiale viene poi manipolato a una distanza sempre maggiore dal corpo che lo ha prodotto.

PRESSIONE DELL'ARIA mostra l'effetto di una tromba d'aria sulle mani e sul viso di un uomo, creando distorsioni della carne che sembrano negare l'esistenza della struttura ossea al di sotto.

PROGETTO DI VIBRAZIONE # 1 è un esperimento sulla forza delle vibrazioni prodotte da due mani che tamburellano su un'asse di masonite coperta di polvere di gesso.

Robert N. Zagone e Richard Felciano
LINEARITA' - 13 minuti e 4 secondi
reg. nel 1968

Stephen Beck - videografo
Richard Felciano - suono
PUNTO DI FLESSIONE - 29 minuti
Gennaio 1971

David Dowe
COLOR FEEDBACK - 5 minuti
reg. nel 1971

Joanne Kyger
DESCARTES - 11 minuti e 2 secondi
reg. nel 1968

Richard Felciano e Robert N. Zagone
POLO OVEST - 1 ora
reg. nel 1968

Michael Netter
LOTTA PER IL CAMPIONATO - MADISON SQUARE GARDEN, 10/1/71 (prod. assieme a Andy Warhol)
BRIGID POLK al GEORGE WASHINGTON HOTEL, 8/5/71

Il primo mostra l'uso del videotape nella registrazione di un avvenimento in modo non-narrativo

il secondo registra il malessere del fotografo dopo una sbornia, sotto forma di un monologo spontaneo. (Andy Warhol Films inc.)

Steve Reich
VIDEOTAPE PROVA DI DRUMMING
reg. nell'ottobre 1971

Les Levine
TOPESTHESIA II

Topesthesia II è un enviroment televisivo con 3 monitor, di cui uno al centro della stanza, gli altri agli opposti estremi. Tre nastri vengono mostrati contemporaneamente attraverso un commutatore sequenziale irregolare che alterna le immagini da un video all'altro.

L'immagine sul monitor è un primo piano di occhi umani che reagiscono ai cambiamenti di luce sempre più accelerati mentre passa il tempo. Il suono è il cinguettio di uccelli in un'uccelliera. Mentre il pubblico si sposta nella stanza, il monitor più vicino appare sempre sfocato mentre quelli distanti sono a fuoco. Più ci si avvicina al monitor, più viene realizzata la simbiosi tra l'occhio elettronico e l'occhio umano. L'immagine dell'occhio è stata scelta come un surrogato biologico dello universo: ambedue sono corpi circondati da fluidi e sensibili ai cambiamenti di luce e oscurità.

Progetto di Televisione Sperimentale

Il nastro è composto da otto pezzi musicali accompagnati da interpretazioni visive che usualmente ricreano lo stato d'animo della musica.

1. Tsai Wen-Ying, SCULTURA CIBERNETICA, musica: Haydn; sinfonia N. 55, primo movimento, diretta da William Steinberg
2. Stan Vanderbeek, SERIE DI LAVORO MUSICALE, musica: Ravel, Daphnis e Chloe, estratto dalla suite N. 2 diretta da Claudio Abbado
3. Constantine Manos, FOTOGRAFIA SILENZIOSA, musica: Schoenberg, cinque pezzi per orchestra op. 16, quarto movimento, diretta da Michael Tilson Thomas
4. Douglas Davis, NUMERI: UN VIDEOTAPE EVENT, musica: Bach, sinfonia per doppia orchestra, secondo e terzo movimento diretta da Michael Tilson Thomas
5. Jackie Cassen, VIDEOARTE, musica: Beethoven, sinfonia N. 3, terzo movimento, diretta da Erich Leindorf
6. Russell Connor, VIDEOSINCRASIA, musica: Wagner, viaggio di Sigfrido sul Reno, diretto da Michael Tilson Thomas
7. James Seawright e Mimi Garrard, DUE PEZZI DI SCHOENBERG, danzatori: Mimi Garrard e Irene Jouhet, musica: Schoenberg, quattro pezzi per orchestra op. N. 16, primo e secondo movimento, diretto da Michael Tilson Thomas
8. Nam June Paik, OPERA ELETTRONICA N. 2, musica: Beethoven, concerto per pianoforte N. 4 in Sol, op. N. 58, estratto dal terzo movimento, diretto da Erich Leinsdorf, con Eugene Istomin al pianoforte e con Olivia Tappan, in collaborazione con Shuya Abe, David Atwood e John Folsom

Eric Siegel
VIAGGIO DI GUERRA
EINSTEIN
SINFONIA DEI PIANETI
DOMANI SCONOSCIUTO
PSYCIDELIVISION

Viaggio di guerra è una dichiarazione contro la guerra che spiega la relazione tra la televisione commerciale, il cinema come media e la guerra (vengono usati estratti di documentari e cinegiornali)

Einstein: Il viso di Einstein viene alterato elettronicamente usando anche il sintetizzatore di colori. Musica di fondo di Rimsky - Korsakov.

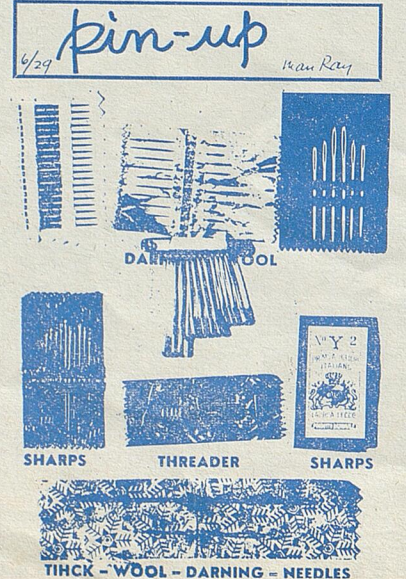
Sinfonia dei pianeti usa immagini stratte e colori sintetizzanti come accompagnamento visivo alla musica dei Beatles.

Psycidelivision è uno « show della T.V. » che fa da complemento ad una esperienza di droga. Lo show è completato della mistica dell'ospite, da attualità e varietà, il tutto accompagnato da musica rock.

QUALI MMMULTIPLI?

Il gioco del principio economico confina in luoghi sempre più limitati lo spazio della vita naturale. *Dopo « Little Big Horn »* l'uomo ha costruito e definito le sue riserve di caccia, ne ha tracciato i confini lasciando dietro di sé terra bruciata. Questo ha determinato il decadimento del principio di conquista come conoscenza della vita. Oggi, il Capitalismo Elettrico ha sostituito a questa conoscenza il valore della comunicazione come esperienza, facendo della capacità di socializzazione l'indice di partecipazione alla vita. Si ha così che quest'ultima non è più una funzione del singolo individuo nella sua specifica realtà economica, ma è in funzione della capacità di recepire le informazioni prodotte dal sistema sociale. Per questo è determinante il ruolo occupato dall'uomo nella scala della produzione economica e della distribuzione dei beni: le diverse possibilità d'acquisto delle notizie sono la discriminante della socializzazione, della partecipazione nella vita. Ma questo non è che lo spettacolo dello stato di sopravvivenza dell'uomo. Gli strumenti del comunicare, i *mass media*, sono lo spazio delegato di ogni ragione della realtà, la nostra presenza nello stato di sopravvivenza, il centro di controllo dei tempi e dei metodi della *Weltanschauung*. L'arte è il canale non l'esorcizzazione del vissuto, dell'esperimento contro la non-vita dello spettacolo nella sopravvivenza! Così, personaggi come Nauman e Warhol presentano dei lavori che esprimono la denuncia della nostra impotenza ad ogni partecipazione diretta sui fatti; sembra quasi che si cerchi di ritrovare la loro stessa presenza nel tempo e nello spazio, tracciando dei segni-chiave, organizzando le cose viventi e vegetali nella ricerca del tempo perduto dell'infanzia: riscoprire ed esaltare il regno della natura, sentire la palpabilità e le metamorfosi espressive del proprio corpo. Ma come l'artista ha distrutto l'opera d'arte e negato ogni sua funzione separata dalla totalità della vita, calandosi in essa come un mago della pioggia ha scoperto nuovi mezzi e diversi amuleti per esorcizzarla: così la riproducibilità tecnica della rappresentazione figurativa o plastica della sua esperienza ha recuperato e ha funzionalizzato lo stato magico della situazione. L'opera dell'artista non è che il dato informativo del suo vissuto; ma per lo spettatore resta sempre un momento *ready made* di un tempo e di uno spazio che non potrà mai soddisfare in prima persona. Per noi, l'opera multipla e grafica è un mezzo, un canale di informazione della vita possibile o impossibile del-

le della rappresentazione dello stato magico della libertà. L'artista è lo strumento deputato per questa rappresentazione. « Scelto il direttamente vissuto, non più il rappresentato, aspira a vivere, non a vedere, si immerge nell'individualità, perché sente la necessità di lasciare valere l'esistenza delle cose, delle piante, degli animali, vuole partecipare alla singolarità di ogni evento per possedere al massimo l'autonomia sia della propria identità sia dell'individualità delle cose, vuole sentire il vitalismo per non sentirsi minacciato come individuo vitale ». La dimostrazione reale di quanto ha detto Germano Celant, noi vogliamo ritrovarla nelle opere grafiche e nei multipli di alcuni artisti che espongono in questo periodo nei luoghi più diversi. Abbiamo scelto questi materiali come le testimonianze più facilmente controllabili.

I multipli di arcobaleni d'acciaio cromato, i cubi-giocattolo in vibrazione, le tribù di personaggi simbolicamente repressivi anche se ironizzati nel loro spettacolo trionfante, i piccoli oggetti d'alienazione quotidiana; e queste opere cosa vogliono indicare se l'uomo: e la sua rappresentazione è *bon à tirer* quanto più è realizzata compiutamente nella chiarezza dei suoi dati informativi.

L'ARCHEOLOGIA CONTEMPORANEA RUBA SOLDATINI DI PIOMBO ALL'INFANZIA
Galleria Milano, Milano

Sono gli stessi giocattoli con i quali la befana rimpinzava le calze appese ai camini nelle case dei bambini degli « altri », mentre per i « nostri » cominciava già l'iniziazione alla lacrimuccia facile, al « Cuore » tanto grande da superare qualsiasi barriera, qualsiasi linea che dovrebbe congiungere sempre più *realmente* certe teste, passando tranquillamente sopra tante altre senza nemmeno sfiorarle. Era il periodo in cui le vesti lacere del Cristo non costituivano più la posta in palio nel gioco dei dadi dei legionari romani ma venivano tirate di qua e di là per ammantare ora le miserie dell'ideologia, ora per mascherare con la radiosità soave della povertà i fasti e le opulenze del pontefice romano. Nessuno di noi ignora Scalarini e il contributo della sua creatività individuale in un progetto le cui insufficienze erano già implicite nelle sue stesse premesse. Nessuno di noi ignora il moralismo eletto ad ideologia da parte di certi individui digiuni di ogni avventura dialettica e, con ciò, dell'avventura *tout court* come unico progetto praticabile. Sono gli stessi giocattoli delle « *reclames* » del Corriere dei Piccoli, sui cui fogli di carta dalla grana grossa — gustosissima al tatto — si muovevano agilmente Quadratino, la Checca, Fortunello, Bibì e Bibò in una geografia di nuvole carica di elementi immaginativi. Giocattoli realmente disponibili per chi constatava la sicurezza e la continuità di un universo plasmato ad immagine e somiglianza del « tecnicamente pensato », la cui epifania va rinvenuta sia in Harkgrave e nei suoi compari sia, e soprattutto, in « Speedy Taylor » propugnatore misconosciuto della porcellarizzazione che hanno fondato con ciò e inconsciamente (e a rigor di logica non poteva essere altrimenti!) la preistoria.

Giocattoli solo astrattamente disponibili per chi cominciava già da allora a soffrire gli effetti dei prodromi dello spettacolo *ora* dominante. Il sogno come unico spazio agibile, come concessione di praticare la libertà di sognare, a cui contrapponiamo il sogno di quello sguardo che fino ad oggi è, anch'esso come la privazione della libertà, un'istituzione ma che presto sarà una pratica cosciente.

Una mostra di giocattoli, secondo le intenzioni degli stessi organizzatori, non da osservare ma da praticare; e i pochi bambini presenti in questo frammento di un pianeta che è loro sono stati gli unici a prendere sul serio il criterio realmente informatore, obbediente alla logica di un pensiero che ha dimenticato se stesso tra le gambe della dialettica dominante.

CNT

Qualcosa di nuovo sta accadendo ma tu non te ne accorgi vero Mister Jones?

E' un fatto. Non troviamo più facilmente il nostro Mister Jones di qualche anno fa così disorientato, così perso di fronte ad un qualcosa su cui sono stati scritti fiumi di parole, delineate tante belle descrizioni su misura della tasca o del giornale. Questo tiepido signore ha chiaro in testa il suo, anfiteatro parlamentar-societario in cui è definita la posizione destra-sinistra dei vari movimenti, chiese, scuole, ismi, gruppetti, amici del barbera, amici dello sballo, marziani etc.; e non si accorge di esserci ricaduto di nuovo: la sua rappresentazione della realtà è di ieri, si ferma al colorato e non va più in là.

Io non so se si possa parlare di dopo *underground* o di pre-*underground*, ma il problema è inesistente. Se c'è qualcosa che si muove (e c'è), ci interessa molto di più sapere su che frequenza trasmette prima di come si chiama. Il problema è elettrico. La realtà si sta ridifinendo sulle macerie delle barricate di ieri, cerca vibrazioni nuove si riconosce in campi che non le erano stati assegnati.

Anche Bob Dylan sembra essersi dimenticato di « You don't need a wheathermann » e come lui chi non ha vissuto alla velocità di radicalizzazione degli avvenimenti. Se i *Gates of Eden* erano ancora chiusi al tempo di quelle impressioni bisbigliate nei camerini di *Don't Look Back* si spalancarono con la gente dell'acido (non a caso i Cream gridavano *I'm so glad*) e fu da allora che la musica venne assumendo più i caratteri di spazio che di comunicazione.

Le zone aperte erano e sono anche territori di guerriglia, il riconoscersi all'intero di esse è privilegio di chi ha lasciato dietro di sé i campi parcellizzati di intervento per ritrovarsi ed agire all'interno della totalità. Così i generi si confondono, trovano nuovi significati, necessitano di letture diverse. Film, musica, gioco, vita vengono gettati nel cappello del prestigiatore per essere mescolati e ripescati sotto nuova forma ogni momento.

Solo da questo punto di vista riusciamo a spiegarci la presenza di tanta genta « diversa » all'Umanitaria per questa serie di films di *pop music*. Diversa per età, per abitudini, per scelte di vita o per desideri da quella che solitamente frequenta i films organizzati in cicli. Il Club Nuovo Teatro (che ha organizzato questa serie di proiezioni) non se l'aspettava o per lo meno si è accorto di aver innescato un processo di cui non aveva calcolato tutte le variabili. Le menate di Clever o i balbettii del cinema cubano, che in altri tempi avrebbero trovato tanti assertori della rivoluzione per argomenti, vengono investiti e travolti da una cosa che fino a ieri si misurava solo in termini economici o al massimo sociologici. Così i films « politici », la produzione del terzo mondo e i pugni chiusi si ridimensionano nel ruolo di vecchi miti, il cinema underground non viene più comprato a chili ma scelto misurato ed accettato solo per ciò che ha di buono; tutto, insomma, viene preso con il beneficio di inventario assieme ad altre nuove idee (il cinema naif italiano) perché lo si possa usare « ex novo » per situazioni ancora da costruire. I films di *pop music* non sono che una porta aperta nei confronti della collettività degli spettatori, il cinema è ancora tutto da costruire.

ECCO QUELLO CHE TADINI PENSA FREUD ABBIA SCRITTO PER LUI

I

Il simbolo non è qualcosa come un sinonimo più complicato, e insieme esteticamente più apprezzabile, della pura e semplice cosa simboleggiata — con la complicazione pagata come prezzo di quell'« in più » che sarebbe il valore estetico. Il simbolo può consentire di arrivare a ciò che ancora non si conosce (e che *esiste*).

II

Lavorare a una figurazione non può risolversi nella traduzione letterale di un pensiero già conosciuto. (Se fosse già conosciuto vuol dire che sarebbe già espresso. In quale linguaggio?).

III

Quello che si vuole dire (che si è coscienti di voler dire) non è tutto quello che si avrebbe da dire — anche quando si cerca di fare un quadro. Il corpo della figurazione diventa il luogo in cui questo altro testo possibile può essere letteralmente *sperimentato*.
(Vedere non come il contenuto diventa forma, ma come la forma diventa contenuto).

IV

Cercare di considerare il modo in cui — in quella specie di sperimentazione espressiva — la forma figurale tende a stabilirsi, è certo più interessante che rassegnarsi ad assistere al solito spettacolo del « creatore » in azione: pronto a passare tutto intero, virtuosisticamente e senza imbarazzo — senza pudore — dal mondo delle forme a quello dei concetti (e viceversa, naturalmente).

V

Mi sembra che nel lavoro del figurare si possano trovare molte analogie con quello che è il lavoro del sogno. E' chiaro che non c'è proprio niente di sognante in tutto questo.

VI

Non si tratta di una analogia fra pittura e sogno per quanto riguarda il tipo delle immagini. (Questa specie di analogia è stata coltivata con tanta applicazione da certo surrealismo che si è finito per mettere insieme un armamentario di « mostruosità oniriche » del tutto fittizie e convenzionali). Si tratta di una analogia di funzionamento.

VII

Il sesto capitolo della « Interpretazione dei sogni » è intitolato « Il lavoro onirico ». L'uso della parola « lavoro » è carico di significato: è rivelatorio. Freud non si propone di decifrare un cifrario, ma di analizzare un processo in atto. Non vuole compilare un dizionario: vuole piuttosto elaborare una sintassi.

VIII

Freud: nel lavoro del sogno « la *quota di condensazione* è... — a stretto rigore — indeterminabile ».
Tanto è intenso questo processo di condensazione che una interpretazione del sogno anche soddisfacente non può escluderne (ancora) un'altra.
(Molte volte sembra quasi direttamente proporzionale il rapporto che intercorre in una figurazione tra l'intensità della condensazione e la capacità delle immagini di espandersi in relazioni).

IX

Freud: « ...il materiale onirico, spogliato in buona parte delle sue relazioni, soggiace a una compressione, mentre, nello stesso tempo, spostamenti di intensità fra i suoi elementi vi inducono un mutamento di valore psichico ». « Lo spostamento avviene di regola nel senso che una espressione incolore e astratta del pensiero onirico viene scambiata con un'altra, plastica e concreta... *Per il sogno ciò che è plastico è rappresentabile, si può inserire in una situazione* ».
« ...in ogni lingua i termini concreti, in seguito alla loro evoluzione, sono più ricchi di relazioni dei termini concettuali ».
(E' *per questa ragione* che i sogni si manifestano in figure).

X

Freud: « Il sogno riproduce un nesso logico come simultaneità ». « Ogni volta che mostra due elementi uno accanto all'altro, garantisce l'esistenza di un rapporto intimo tra i loro corrispettivi nel pensiero del sogno ».
(Nella pura e semplice distanza *materiale* tra due elementi di una figurazione può costituirsi una complessa carica di significati).

XI

Freud insiste sul principio di « sovradeterminazione » del contenuto onirico. E' come se un elemento fosse dotato di varie cariche significative per il fatto di appartenere a vari sistemi, di partecipare a varie situazioni. E la verità e il significato di quell'elemento in un dato contesto sono intensificati e alterati dal richiamo alla sua verità e al suo significato in altri contesti.
L'eco si fa sentire contemporaneamente e di continuo da molte direzioni. La sostanza oggettiva ne è moltiplicata. (Il modo peggiore per risolvere una crisi di identificazione è identificarsi).

XII

Freud: « Il principio della sovradeterminazione afferma che non può esserci una sola "vera" interpretazione di un simbolo o di un sintomo: impedisce la mentalità letterale ».
(Non è che il testo si carichi di note. Sono le note che perdono il loro carattere di elemento aggiunto, quasi superfluo, e entrano a far parte del sistema stesso del testo. Potremmo dire che *prendono posto* nel vuoto spaziale prodotto dalla condensazione).

XIII

Freud: « La forma del sogno o del sognare viene usata con frequenza addirittura sorprendente per rappresentare il contenuto celato ». Non le particolari immagini del sogno, non gli episodi: la forma stessa del sogno.

XIV

Il lavoro del figurare *segue una direzione*: quella ostinatamente indicata dalla funzione rappresentativa.

Testo tratto dal catalogo *Viaggio in Italia*, Studio Marconi, ottobre 1971.

KING KONG: UN MOSTRO ALLA MOSTRA

ARAKAWA
Galleria Schwarz
Milano

Provocare là dove i processi di razionalizzazione, percezione, catalogazione della realtà hanno il loro dominio è costringere a porre in dubbio il dato scontato. Per *Arakawa il gioco va* oltre il *divertissement* psicologico, le sue popolazioni di parole-oggetto incalzano il concetto o la cosa che rappresentano come se fossero aliene da esso. Lo ridefiniscono attraverso luoghi semantici, spazi occupati con la forza e il gioco dei nostri occhi spinti da una parte all'altra del quadro da frecce, linee e annotazioni contraddittorie. « Mentre portate i vostri occhi su e giù per la tela siete pregati di unire i punti per formare tutte le linee che volete ». Ormai è chiaro che l'agente primo è la velocità d'informazione. Arakawa ha vinto il primo *round* sul *computer* con una comunicazione sì, istantanea, ma allo stesso tempo complessa, ambigua, provocatoria. « Il mio medium è la zona di percezione creata, individuata e definita dalla combinazione di sistemi linguistici nello stesso spazio mobile ». Lo spazio è reso mobile dalla lettura che il quadro ci costringe a fare; i fondi grigi e anonimi aiutano questo processo, danno una dimensione alla parola-concetto che è contemporaneamente definita e sfuggevole. La geometria delle sillabe o dei segni calligrafici (ricordo di oggetti che popolavano una volta il quadro) è un processo sulla scrittura che ha delimitato tanti spazi esperienziali, una fotografia sbiadita in cui non riusciamo a vedere più la nostra storia. Probabilmente lo spazio-tempo di questi quadri è un discorso sulle origini, un inserirsi del dubbio fino a viziare le massime più semplici, il significato dei gesti, le asserzioni della memoria più tenaci.

GASTONE NOVELLI
Galleria d'Arte Moderna
Torino

E' prevista per il 20 gennaio alla Galleria d'Arte Moderna di Torino una retrospettiva di Gastone Novelli. L'arco di produzione coperto da questa mostra è quello che va dal 1950 al 1968, saranno esposte circa 80 opere tra dipinti e disegni scelte, catalogate ed assemblate da Zeno Birolli. Cosa dire! Ci fa piacere l'annuncio di questa iniziativa che segue ed integra quella della Galleria Malborough del 1970. Novelli può dirci senz'altro ancora tante cose proprio perché i suoi lavori non sono stati altro che l'espressione diretta di una vita vissuta senza compromessi e senza concessioni ai fuochi di paglia della kultura italiana postbellica.

BEUYS
Modern Art Agency
Napoli

« Prima esposizione di ferita con cerotto » così ha definito, autobiograficamente, il proprio anno di nascita Joseph Beuys. Seguono altre esposizioni di tazze con baffi, erbe di campo ed erbe medicinali, il suo amico, aggiunta di due capitoli all'Ulisse di James Joyce e la proposta di aumentare l'altezza del muro di Berlino di 5 centimetri perché abbia proporzioni migliori.

Questa biografia lasciata alla Kultura è abbastanza indicativa del personaggio « Joseph Beuys » emerso come la figura di maggior rilievo nel campo artistico della Germania post-bellica. Pur se solo da qualche anno la critica internazionale si interessa di lui, le scelte di base che hanno determinato il suo lavoro risalgono a molto tempo prima; probabilmente a quei due anni (1955 1957) in cui Beuys decise di non voler più vivere né lavorare e se ne rimase a letto. Da allora, superati i punti di carcerizzazione in cui il suo vissuto lo aveva costretto Beuys cominciò ad intervenire sempre più animatamente nella sfera del sociale rivolgendosi all'individuo singolo nelle sue relazioni con gli altri soggetti. Il suo campo d'azione sono quegli spazi non ben individuabili razionalmente, i dubbi più reconditi dell'umano che la nostra società ha risolto nello spettacolo della non-vita. Il suo impegno, la ridefinizione pratica dei concetti di libertà, creatività, arte, politica. Questa operazione è definita da Beuys stesso « infettare lo spettatore » cioè raggiungere quelle zone da cui l'esperienza non può essere cancellata, da lì agire sui centri emotivi e psichici, coinvolgere gli istinti, dare informazioni sui nessi, allargare il campo dell'occasione ed incidere su di esso. Non a caso già nel 1964 ad Acquisgrana un suo *event* diede luogo ad una psicosi distruttiva incontrollata.

Ma il processo si spinge più a fondo. La negazione dei termini di staticità è sinonimo di un processo esponenziale. Ogni gesto, parola, azione non è fatto illusionisticamente per il momento. Le sue comunicazioni-sonda fanno parte di un disegno più vasto, di un progetto che si basa sull'inserimento continuo di nuovi parametri non per lo stravolgimento ma per la creazione cosciente della Storia ex novo.

Parlare di anti-matematica, anti-fisica, anti-spazio è voler rientrare nel circuito elettronico umano da una porta nascosta nella polvere; una porta che si era chiusa quando la religione aveva assunto l'unico ruolo di « *do business* » e la filosofia già da molto eludeva il problema.

Beuys non si definisce né mistico né materialista, è di fatto tanti sono gli aspetti che emergono dal suo pensiero che non è possibile definire la sua posizione con i vecchi schemi. Ciò è spiegabile anche per un altro motivo: le classificazioni concettuali come le specializzazioni sono proprie di una realtà che la Storia ha già superato nel suo sviluppo dialettico. La sintesi, quel qualcosa che sta nascendo, passa attraverso l'estensione e la fusione dei campi specifici, ha determinazioni proprie di questo periodo storico (es.: i mass media, la velocità di comunicazione, la tecnocrazia degli stati psichici), porta i segni di una crisi dei valori umani dovuta alla negazione dei soggetti attivi all'interno della Storia. Non a caso questa è l'era del *computer*, dell'interdisciplinarietà, della messa in crisi del concetto di proletariato. Beuys dice: « Ormai la filosofia è morta, l'arte sola può ancora aiutarci perché contiene in sé anche l'anti-arte ».

Questa affermazione racchiude entrambi i termini della dialettica sociale: l'arte può forse essere la scintilla di cui ora abbiamo bisogno, come prendere il posto che nella società avevano la filosofia e la religione. Quest'arte « oppio dei popoli » sarebbe veramente una occasione persa per chi aspira alla vita.

JOSEPH BEUYS:
Due interviste

Dall'intervista a proposito dei tumulti seguiti ad una sua esposizione ad Aquisgrana (1964):

Intervistatore: perché usa un linguaggio così urtante?

Beuys: Non è un linguaggio-urto, ma un'esposizione precisa e spesso penetrante, che richiede, dato che è arte o anti-arte, la facoltà dell'immaginazione.

...per quanto riguarda i mezzi usati da me, forse non sono i migliori, ma sono i migliori che possiedo in questo momento e mi sembrano adatti per esprimere ciò che è importante esprimere. In molti casi questi mezzi, anche se primitivi, sono stati in grado di smuovere certi centri in gente che era rimasta imperturbata assistendo alle più grandi atrocità. Le mie azioni, happenings, fluxus, creano nuovi impulsi che a loro volta creano degli altri impulsi, il che forse porterà a condizioni migliori in molti ambienti. Dalla nuova coscienza così creata si svilupperanno nuove mete. Questa è evoluzione.

I: Qual'è la sua posizione verso l'arte in generale?

B: Buona, almeno per quanto riguarda l'anti-arte. Abbiamo bisogno di ambedue i metodi. Bisogna riconoscere la esistenza dell'anti-matematica per la matematica, dell'anti-chimica per la chimica, dell'antifisica per la fisica.

I: cosa intende con questi termini?

B: matematica, fisica, chimica ecc. sono naturalmente dedotte dalla materia in cui ci troviamo. Ma noi non viviamo soltanto nella materia, l'altra metà di noi vive nella non-materia e in quel campo noi dobbiamo fare i conti con l'anti-matematica ecc.

Intervista di Troels Anderson pubbl. nel '69 nel catalogo « Blockade '69 ». Visto dall'esterno, Beuys appartiene a quelle figure fantastiche che stanno tra il clown e il gangster. Appena entra in azione viene assorbito dalla sua rappresentazione, si trasforma, diventa intensivo e suggestivo. I simboli che usa sono estremamente semplici, ma chiaramente i simboli hanno un'importanza subordinata. Uno sketch presentato da Beuys non è uno sketch culturale filosofico. Le sue azioni hanno prospettive molto vaste e sono così efficaci perché fanno parte di un disegno più vasto. Beuys non è un mistico religioso, ma neppure un materialista.

Egli stesso usa le espressioni anti-spazio e anti-tempo come denominazioni di fattori psichici i quali rendono possibile la realizzazione di un rapporto di esperienza con lo spazio materialmente dato.

CORNELL
Galleria Galatea
Torino

Le scenografie dei teatri di marionette non hanno mai investito gli ambiti della cultura « strictu senso ». Questi *spazi liberati* che vivono di una dimensione propria avrebbero certamente fatto perdere le staffe a più di un sostenitore della grandezza di Svoboda.

« Ma Cornell non è né Peruchet né i Fratelli Grimm » e qui tutti a menarsela sugli ismi, sulle amanti, su Schiwetters, sulla filosofia dell'oggetto ecc. E noi (poveri ingenui e puri noi) a sentirci guardoni di questi mondi di oggetti, pensando che avrebbero cominciato a muoversi quando saremmo usciti dalla sala. Non è romanticismo, ma di fatto Cornell, partendo da una altra strada, tocca in questi quadri punti di lirismo sospeso che solo molto lontano in noi possiamo trovare. E ciò è molto strano se si considera il momento storico, le contraddizioni sociali, la crisi delle crisi e le altre cose che stanno portando la produzione artistica da tutt'altra parte. Eppure la staticità voluta è anche un discorso sull'utopia nuova religione, l'uso dell'oggetto nella sua dimensione più inutile ed obsoleta è in piena antinomia con la vitalità dell'apparenza. In fin dei conti la scelta è fra l'immagine plastificata, svuotata di ogni senso vitale e venduta confezionata nei grandi magazzini, e la ricerca del suo opposto attraverso la manipolazione del sogno sugli oggetti ormai non più vendibili. La ricostruzione della vita attraverso ciò che nemmeno la struttura totalizzante e mercificata di questa società riesce più ad utilizzare, indica ancora una possibilità di disalienazione, non più attraverso, il magico come sembrerebbe, ma attraverso il dato reale.

BATTAGLIA
Salone Annunciata
Milano

Alla Biennale di Venezia era un po' difficile uscire avendo in testa i quadri esposti nella sala accanto a quella delle palle a sirena, ma quelle tele così ben tirate da sembrare delle gigantografie di nastri perforati per *computers* ti rimanevano dentro. Strano che a Venezia e nel padiglione italiano fosse ancora permesso esporre dei quadri dipinti. Ma, per dire tutta la verità, quei quadri non sembravano del tutto dipinti e poi erano così freddi ed inespressivi.

Certo non erano quadri « d'Artista »; delle tele molto grandi e rettangolari dipinte con colori tenui e sottili, quasi trasparenti, e trapuntate in file parallele da segni a forma di piccoli segmenti geometrici, regolarmente distanziati e allineati a livello orizzontale ma non verticale.

I quadri che Carlo Battaglia ora espone al Salone Annunciata sono ben diversi da quelli che noi conosciamo.

In questi lavori c'è la scoperta di spazi cosmici; i toni tenui ma chiari non ce li fanno apparire aggressivi come solitamente il nostro atteggiamento vede l'ignoto; questi spazi interplanetari potrebbero al limite essere popolati da macchine aerospaziali, perché i nuovi segni sono triangoli e rombi e vengono fuori dal tessuto dei colori del fondo appunto come astronavi da uno spazio lontano. In questi quadri comunque è chiaramente rintracciabile tutta l'esperienza di Carlo Battaglia risultato da una concezione pittorica vissuta attraverso alcune tipologie di segni che hanno un senso e si giustificano soltanto nel « quadro dipinto ».

OPPENHEIM
F. Lambert
Milano

Dennis Oppenheim vive come uno stregone nella realtà della natura: la sua esperienza è una continua trasformazione di sè e la misurazione sempre più consapevole delle cose viventi che lo circondano.

Alcuni anni fa, negli *States*, ha lavorato in una fattoria alterando lo sviluppo del suolo con degli spostamenti di masse di terreno; sempre in questo luogo, ha negato materialmente l'uso economico del prodotto del soprasuolo con lo sradicamento di una parte delle coltivazioni prima del tempo di raccolta. Ogni suo intervento è sempre teso al nocciolo delle cose. Tutto è messo in discussione; per Oppenheim disegnare sulla neve è un combattimento contro la temporalità della presenza nel mondo, è la misura della sua esistenza: è qui, un esorcista del mondo.

Solo, nella Foresta Nera, vive la trasformazione da uomo in spaventapasseri estivo. Come un alchimista raccoglie le sue pozioni: foglie, legni, erbe, giunchi, e in una continua danza propiziatoria riveste il suo corpo di questo nuovo abito. In « ROCKED CIRCLE-Fear-1971, Oppenheim crea una situazione che gli permette di registrare degli stimoli esterni direttamente dalle sue espressioni facciali. « Mentre sono in piedi nel centro di un circolo di cinque piedi di diametro mi vengono tirati addosso dei sassi. In circolo demarca il posto di mira della persona che mi tirava i sassi. Il mio viso era il ricevente, le sue espressioni erano il risultato della consapevolezza di un reale pericolo. In questo esempio lo stimolo non è astratto alla propria fonte (estratto dalla) la paura e la carica emotiva che produce una finale serie di espressioni ...sul viso ». Nel film « Gingerbread Man » si supera il dato materiale per una disanima totale e concettuale della dimensione operativa che si costituisce. C'è la verifica dall'interno del processo digestivo come progetto di cambiamento di una situazione spaziale in un sistema organico. Dopo aver svuotato lo stomaco, Oppenheim inghiotte un materiale che, lentamente, occupa lo spazio interno forzando se stesso dentro in questo luogo lineare, tenuto prigioniero dei processi gastrici. « Qui — dice l'autore — il processo di creare (cambiamento) è connesso a quello di una vita che sostiene un'azione reciproca. Il residuo diventa il prodotto rifinito ». In questo modo gli interventi tipo « Land art » si ritrovano nella povertà dei mezzi da « Body Worker » con cui Oppnheim lavora, per raffinarsi nel supermercato segnico del *nostro territorio.*

A pag. 6, in alto a destra, una foto da un lavoro di Oppenheim.

LICINI
Galleria Narciso
Torino

E' difficile non restare affascinati, conturbati dalla presenza-assenza di *Amalassunta*, dall'enigma che sta *dietro* il segno piuttosto che *in* esso, il cui incontro, ansiosamente atteso nel sogno di un irraggiungibile *ius primae noctis*, non si sposta mai dal terreno della aspirazione consumabile ma non consumata, e resta a nutrire sé stesso come privilegio di una realtà altra, intatta e intoccabile, pena l'esaurimento o l'esclusione dalla praticabilità del desiderio. L'aldilà del *segno* ci è negato: contiene in sé la sua stessa negazione. L'aldilà del *sogno* reca come sigillo l'apparizione dell'« Angelo Ribelle », la cui semplice presenza mette a repentaglio ciò che uno sguardo più disincantato già custodiva gelosamente e contemplava come dominio privato: una felicità chiusa, personale, immediata, la cui esistenza non tollera il peso delle parole. l'impatto è come l'esercizio della pratica, lacera il respiro. Innesca processi che sfuggono, obliquamente verso altri spazi, altre regioni non contemplate precedentemente da occhi estranei, anche se recano in sè il ricordo di esperienze compiute altrove da altri secondo legami non definibili nella loro portata. Morandi, Picasso, Kandinsky, i Futuristi, Klee, Mirò. Il risultato è tutto nella tensione. Il filo del rasoio su cui corrono i *ritmi* che sottendono una ricchezza intrinseca di esperienze estetiche, di situazioni praticate come invenzioni e non subite come contagio, come marchio a fuoco sacramentale che suggella una appartenenza definita e definitiva, una militanza che pone in stato d'assedio l'immaginazione artistica.

LA COMUNE DI PARIGI
Civico Museo di Milano

Si è aperta una mostra sulla *Comune* di Parigi 1871 patrocinata dal Comune e curata dall'Istituto Feltrinelli e dall'Associazione Amici della « Comune ». Per la prima volta in Italia sarà possibile vedere i « drammatici » documenti-feticci della più grande festa proletaria del diciannovesimo secolo. La mostra si sviluppa in ben 10 sale d'esposizione fra bandiere insanguinate, autografi, giornali, libri, armi e medaglie, e, come per tutte le mostre organizzate dalla Civica Amministrazione è presidiata dalle forze dell'ordine. Infatti tramite l'Associazione Ex-Barricadieri della via Guy-Lussac si è appreso che è fortissimo il rischio di tumulti proletari. Per espropriare gli espropriatori c'è comunque tempo fino al 20 gennaio, intanto, manco a dirlo, il successo di questa mostra è spettacolare.

affinchè il mondo cambi dalle basi bisogna cambiare le basi del mondo

"Ce n'est pas seulement dans le reponse qu'il y avait mystification, mais dans la question elle-même.„
C. Marx, "(Ideologia Tedesca)„

TESTI TRATTI DA: «MANIFESTO DEL SIG. ANTIPYRINE» DI TRISTAN ZARA, «PAMPHLET CONTRE LE POINT DE VUE DE WEIMAR (20 APRILE 1919) DI RAOUL HAUSMANN

ENGLISH SUMMARY

In 1959 Terry Riley was working with La Monye Young on natural sounds and the exploration of acustics in general and it was at that time that he began to get interested in frequences and their effects upon emotions.
« Mood and atmosphere are the most important things for me, they matter above all. I think the basis of all music should not be technique but emotions and feeling ».
This was the general idea which appeared all throughout the interview in which Terry Riley gave an outline of his musical evolution and explained his ideas about the function of music. He says he got to use the repetitive system because, in studying the frequences, he realized that supplying always the same information one gets the impression that it changes in function of its situation in time.
Afterwards, when he went to Europe, he started working on magnetic tapes with delayed echoes. From then on he began thinking of music in terms of cycles. « In C » in particular was the result of his idea of listening to tapes recorded on different recorders, making them start off one after the other until the effect of overlapping is achieved. At that point it was a question of doing the same with instruments.
The « Key-board Studies » are defined by Terry Riley as studies and exercises representing a mental habit which every musician should have. Only by concentrating one's mind one can follow and develop one's inspiration during a performance. « People who produce music have a responsibility because they produce vibrations ». In this way Terry Riley gives music its function and clarifies the way of its usage. Too intense vibrations could violate body and mind at the same time. He thinks that music must serve elevated aims; therefore one has to be conscious of the effects sounds have on people, so that a new form of communication can be developed out of the synthesis of the latest musical experiences.

Renè Vienet's article about the new models of communication is based on the necessity of uniting the theoretical criticism to the practical criticism of the modern society.
By refusing the models and languages recovered from the past, he proposes to shake the very propositions of performance to re-establish the real terms of communication.
He specifically suggests:
1) to experiment with the estrangement of the photographical novels, the so-called pornographic photographies, and, in the same way, with all advertising material by means of the comics. He suggests to use particularly the advertisements in the tube stations which make up interesting sequences.
2) to generalize the guerrilla warfare against the mass-media. An example for this has been supplied by an Argentine group of people who attacked the editorial offices of a light newspaper and succeeded in broadcasting their own bulletins and slogans. On a smaller scale everybody knows how radio amateurs are able to broadcast within the range of a town district without very large expenses. This kind of action (even if illegal to a certain extent) succeeds in emphasizing the awakening of consciousness regarding the practical use of mass-media.
3) to realize situational comics. The comics are the only really popular literature of our age. They can be used completing the original background with some additional elements or simply changing the texts. It is clear that this method leads in a direction opposite to the one taken by pop-art which discomposes comics. On the contrary, in this way they are given back their original greatness and contents.
4) to realize situational films. Doubtlessly the film is the newest and most widely usable means of expression. It is a question of mastering the most perfect and modern models: news, advertisments and above all film advertisments. The latter have supplied the real bases to the ideas formulated by Eisenstein when he spoke of filming the « Criticism of Political Economics » or «German Ideology». Besides providing the possibility of a study of present times as a historical problem, films are particularly apt to break down the processes of objectivization. So far they have not succeeded because they have stopped at the so-called objective forms and the recovering of political and moral concepts. Films give the possibility of expressing everything, just as in an article, a book, a luminous sign or poster, through a type of language which is immediately comprehensible to everybody. Therefore it is necessary for all to be able to master the film techniques and make a film.

« Dr. Cage, I presume ». To set out to discover John Cage is like exploring a new continent. An interview with the most famous contemporary composer, which helps to lay stress on some aspects of his versatile, explosive personality, to reveal his relationships to other continents, to mark new courses on the map of this fantastic itinerary, to enter new harbours, to come near these very wide inner and intellectual spaces. John Cage and Marcel Duchamp, a close friend of his, inveterate chessplayers. James Joyce and John Cage (he has also composed a piece of music for orchestra, string sextet and voices which ought to have included the « ten thunderclaps » from Finnegan's wake). The speech is stimulating. The play is between someone who pretends to realize, to understand while making use of social systems of thought and someone who has broken the dykes of Logics and bursts out. Burning eagerness to expand, to find the way of communicating, of expressing himself with whatever instrument suitable. David Tudor works well on the computer, Cage on the phone. The former is interested in the technique of communication, the latter in practical possibilities. The main point is the possibility of being translated into sounds, into communication. It does not matter if he is going to employ some instrument belonging to the common cultural inheritance or some completely new thing, maybe assembled with the component parts of several electronic devices. Everything depends on the tension which sets up. The wave on which relationships run. Interactions between an audience who receives and emits pulsations, vibrations, and the composer who plays.
Things cannot be further contemplated with a detached look. Communication has spread all over the world. Continents drift one towards the other. Cage has met Buckminster Fuller and Mac Luhan. They want to renew the world by substituting co-operation for competitivity. It's better to live than to kill. John Cage's greatest aim is to spread his revolutionary ideas.

POST.ER(A)
20 anni dopo

Dal 20 novembre, al Salone dei Contrafforti in Pilotta, a Parma una mostra di manifesti «Parola/Immagine» discorso su una forma di comunicazione la cui immediatezza di trasmissione del messaggio l'ha collocata in una posizione di privilegio negli ambiti dei *media*. E' una storia ragionata della produzione della rappresentazione figurale in questo campo, che ha il solo torto di non avere sufficiente immaginazione per presentare contemporaneamente anche le ragioni storiche del suo prodursi, rivelando così come l'immaginazione sia, non tanto l'aspetto rappresentabile della realtà, quanto la realtà dell'appropriazione del rappresentabile.
Della mostra le cose da dire sono tante. Prima di tutto che comprende circa 100 opere appartenenti alla collezione di *graphic design* del Museum of Modern Art di New York, ed è stata organizzata dall'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Parma. Il discorso comprende Jules Chèret, connotato come elemento di rottura con i tradizionali stili grafici e giunge ad includere esempi di opere attuali, rivestite dell'etichetta smagliante del Regno di Psichedelia, riedizione un po' stanca dell'Art Noveau rivisitata attraverso vetrini colorati, specchietti scintillanti e altra paccottiglia fluorescente.
Altri punti obbligati dell'itinerario: Aubrey Beardsley, Toulouse-Lautrec, Alphons Maria Mucha, i Beggarstaff Brothers, che permettono di seguire linearmente, attraverso i rispettivi contributi, l'evoluzione del manifesto. Ma restando innescato il problema del rapporto fra forma e tecnica del gioco vario e reciproco parola/immagine, il discorso passa necessariamente per i cardini del Costruttivismo Russo e, soprattutto della Bauhaus tedesca che, per l'importanza assegnata alle caratteristiche strutturali, svolse un ruolo determinante nella semplificazione della forma delle lettere, creandone di nuove più chiare e più adatte ai procedimenti meccanici di stampa.

Manifesto tratto dalla mostra « Amerika '29 » organizzata dalla Galleria Breton nel febbraio 1971.

VENEZIA '71
COME?

Ci sono giunti in redazione alcuni comunicati della Biennale di Venezia. Li riportiamo a titolo di cronaca.
I lavori preparatori della 36ª Esposizione Internazionale d'Arte, che si aprirà nel giugno del 1972 sono incominciati con l'insediamento a Venezia di una Sottocommissione, composta dai critici d'arte Marco Valsecchi (presidente), Francesco Arcangeli, nominati rispettivamente dai Ministri della Pubblica Istruzione e del Turismo e dello Spettacolo, da Giuseppe Marchiori, in rappresentanza del Sindaco di Venezia, dal pittore Corrado Cagli, dagli scultori Andrea Cascella e Quinto Ghermandi, nominati dal Commissario Straordinario dell'Ente, e dal Vice Commissario della Biennale per la 36ª Esposizione, Mario Penelope.
Nella prima riunione la Commissione ha deciso di seguire, nello spirito e nella forma, la nuova regolamentazione già approvata dal Senato e che sta attendendo una definitiva approvazione da parte della Camera dei Deputati.
Ventuno dei ventisette paesi aventi un padiglione alla Biennale hanno già ufficialmente accettato l'invito di partecipazione. Essi sono: Austria, Belgio, Brasile, Canada, Cecoslovacchia, Danimarca, Finlandia, Francia, Germania, Giappone, Gran Bretagna, Grecia, Israele, Jugoslavia, Norvegia, Paesi Bassi, Polonia, Romania, Spagna, Ungheria e Uruguay.
Hanno chiesto di partecipare anche i paesi dell'Accordo di Cartagena (Bolivia, Columbia, Cile, Equador e Perù), l'Argentina, la Nuova Zelanda e l'Istituto Italo-Latino-Americano.
Alla 36ª Esposizione saranno presentate mostre speciali di artisti rappresentativi di un momento, di una tendenza o di un problema che abbiano interesse attuale o storico.
Alcune manifestazioni della Biennale saranno presentate in sedi diverse da Venezia, oltre quelle tradizionali dei Giardini di Castello. In questo quadro a Milano si è aperta una mostra nelle sale del Circolo di Via de Amicis sotto il nome: « Aspetti della Grafica Europea ».

M'ARCO

L'alleanza tra il signor Gutenberg e il signor Marconi — progetto già fondato storicamente, anche se non rilevato ufficialmente da nessuna storia dei trattati — si è spinto al di là dei suoi ambiti per ritrovarsi, secondo schemi non più di ieri, in vendita in un supermarket. L'idea di vendere le informazioni come scatole di pomodoro è comunque uno degli slogans base di certe azienduole tipo la I.B.M. o la Honeywell e forse ritrova la propria motivazione in Einstein e nei fotoni che, ci dicevano scolasticamente, sono pacchetti d'energia. Ma l'informazione oggi è potere. Al supermarket abbiamo trovato sia quella trasmessa secondo i vecchi schemi di comunicazione (e che con pace di Mc Luhan ha ancora qualcosa da dire almeno fino a quando non decideremo di riscrivere la storia in un altro modo), sia quella nuova propria della cultura orale-visiva che contiene in sé i germi della comunicazione del domani. Per questo il Supermarket dell'informazione può essere un'occasione, iniziarci ad una realtà che solo apparentemente è altra, ma che è già la nostra.

UN POSTO, DUE MOSTRE, UNA RIVISTA E TRE LIBRI

OLDENBURG
Penguin New Art, 1971

Quarta monografia della serie « younger artists » « within the prevailing cultural environment ». Dopo il vandalismo creativo del dadaismo (« Noi sappiamo quel che facciamo perché possediamo la distruzione, e non la distruzione possiede noi ». Da « Bleu » n. 3, Mantova, gennaio 1921). L'arte come categoria separata era stata definitivamente liquidata. Non a caso il progetto ultimo di ogni stile di « vita » ha come condizione di praticabilità la « distruzione » contemporanea di ogni ruolo. Ciò che si conserva nei supermercati della cultura, qualche volta definiti lessicalmente anche con il nome di musei, non è altro che il cadavere surgelato dell'arte. Dove tutta l'attenzione, fra l'altro, andrebbe posta più nei metodi (metodologie) conservativi che nell'oggetto in se. Del resto ogni operazione culturale che tradisce il proprio vitalismo si pone immediatamente come un recupero spettacolare di settori separati dalla realtà scampati, per accidenti di utilità storica, alla critica radicale del processo unitario teorico-pratico.
L'ironia di Oldenburg si muove in questa ottica, attraverso il recupero di brandelli di realtà mercificata, di relitti tecnologici a cui pretende attribuire un nuovo « status » di dignità. La complessività multidirezionale del presente storico, il nonvissuto ideologico, gli fanno da velo pietoso che egli stende per nascondere l'amara verità della *cara lontana*, morta perché il progetto di decolonizzazione è il movimento che contiene tutto in se e non può lasciare nulla all'esterno di se. « Non sentendomi da nessuna parte a casa mia, allora faccio finta di avere un ruolo... ». Oldenburg isola frammenti di una archeologia contemporanea che non abbiamo ancora imparato a riconoscere, egli ne conserva la struttura iniziale e ne riplasma l'aspetto attraverso lo sdoppiamento dell'insolito e del diversamente grande. Il limite dell'operazione nasce da qui, nasce da questa insufficienza di una critica positiva del ruolo che alla fine s'identifica necessariamente nella loro pluricità, e questi ruoli gli forniscono la momentanea giustificazione illusoria alla sua coscienza reificata. La « produzione di fossili alimentari » non è che la chiave di volta della produzione fossilizzata (la rilevanza del metodo sul cadavere, appunto): l'incapacità di produrre la liberazione della propria vita, ha come compenso fantastico (artistico) la libertà di riprodurre i simulacri della merce.

CROSS S. WORDS
Mario Diacono, 1971

Cross S, words è il quarto volume di una collana di depoetizzazione di cui ancora una volta l'accoppiata Villa/Diacono manovra gli oscuri sacerdozi. Una collana che come lo stesso autore annota, fa un po' di « overground press undergrounded ». Il Diacono, una specie di Groucho dall'aria sorniona, in questo gioco « tipografico » si traveste da Krisstian Killer. Provate ad immaginare la bionda amichetta del caro Profumo con i suoi occhioni color caramella a passeggio per l'aeroporto di Manila travestita da prete, che è poi dire provate ad immaginare Diacono, all'ora di punta degli aperitivi, attraversare da destra verso sinistra i tavoli dei Rosati in Piazza del Popolo, scolarescamente disinteressato alle generose scollature della sconosciuta compagna di qualche celebrato commesso letterario viaggiatore. Ma la poesia, lo sappiamo, è il male minore! Come manuale di alfabetizzazione dell'anomia *Cross S, words* è addirittura trasparente fino alle soglie della paranoia autobiografica.
C'è tutto: Edipo e Clitemnestra, gli e(o)rrori di Lei, l'arma (il coltello), il volto icona il sospetto (Croyezvous que c'es Dieu qui a sauvé le Pape?), l'antifona (...dalla *Voz* di Spagna: la ETA identifica con el marxismo-leninismo), ed altri eccetera. La vocazione alla verità, che ha già ucciso tanta poesia di « cosa nostra » e straniera, ha sgambettato l'autore proprio di fronte all'indizio più grave. Già in *Cosmo* l'avventura nasceva per disavventura. Nasceva dal mostruoso particolare del passero impiccato nel giardino. Su queste teorie del volo, e il Diacono doveva saperlo, le insegne contano molto: l'aeromobile che portò la *santità* nelle Filippine passava via Gerusalemme, protetto dal « Dio degli Eserciti » fatto per l'occasione « EL-AL ». Del resto, come l'abate di Fenelon ricordava nel Telemaco al giovane Delfino di Francia a *lapsus* donato non si guarda in bocca!

FLASH ART
n. 27, Novembre 1971

Con quello di ottobre-novembre fanno 27 numeri. Sempre vivo, rende colpo su colpo senza perdere il ritmo o scivolare verso lo schema pressoché fossilizzato delle « riviste d'arte » italiane. In questo numero un testo di Catherine Millet su l'Art Language « che certamente è uno dei gruppi di ricerca più seri, meno empirici ed improvvisati » ed un articolo sulla Biennale di Parigi, con cui concordiamo da tutti i punti di vista. E' auspicabile che Flash Art continui nel suo modo di affrontare le situazioni, allargando in maniera « originale » l'accessibilità alle ultime esperienze artistiche di una realtà in cui è difficile orizzontarsi e muoversi con disinvoltura.

VERSUS n. 1
Mauri Editore, 1971

Reificazione, separazione e condizionamento sono le tre cerniere entro il cui perimetro si articola la teoria dell'informazione e le sue versioni dialettiche spettacolari come la « controinformazione » e l'« informazione alternativa ». I rischi di una ideologizzazione dell'informazione e di conseguenza di una sua trasformazione in pseudo-scienza nascono proprio dalla incapacità che questa teoria ha di radicalizzare e riconoscere come apparenti le dicotomie artificiali connesse ai diversi livelli operativi attraverso i quali si muove il potere dell'ideologia dominante. In realtà il punto di partenza di una « informazione-altra » è squisitamente *illegale* nella misura in cui ogni « controinformazione » o « informazione alternativa » (bandiamo per il momento i ridicoli distinguo lessicali) parte dalla constatazione di una *espropriazione*. Le sue ragioni, (chiamiamole provvisoriamente ontologiche, in altra sede potremmo dire proletarie) cioè, si fondano sul fatto reale della espropriazione sistematica la parte dell'ideologia dominante della *comunicazione inter-soggettiva*. Questa forma *grammaticale* di colonizzazione della vita quotidiana per mezzo di una mediazione autoritaria (nell'implicito riconoscimento che ogni comunicazione, a questi livelli, è una forma di autoritarismo) non è altro che il logico prodotto dello sviluppo della tecnica. Naturalmente di una tecnica nella quale è necessario per la sua funzione di dominatrice porsi come auto-regolatrice di ogni forma d'impulso sociale spontaneo. Coerentemente con la « Honeywell » che non teme addirittura di dichiarare nella sua pubblicità che « dobbiamo (noi) andare d'accordo con chi domina il mondo: l'automazione »... « e questa automazione nasce dall'informazione che noi (cioè loro) controlliamo e possediamo » così dialetticamente alla base di ogni passività umana vi è l'organizzazione dello spettacolo. Esso ci controlla e ci possiede. Da qui le ragioni della « illegalità » che non sono ne *semplicemente contro*, ne *pietosamente alternative*. Del resto prima ancora dei « fumetti cinesi » o degli studentili in processione igenico-politica, la controinformazione è stata inventata dai cibernetici nella loro paranoica aspirazione al potere/controllo perfetto. A quel potere, cioè, che contiene di fatto l'affermazione e la negazione di se stesso come potere reale. Non a caso la cibernetica promuove indifferentemente all'interno della pratica della sua logica tanto l'emulazione che la perfezione del rifiuto del compito supposto. Infatti la ragione pratica della *illegalità* non è tanto il possesso di un contenuto informativo diverso o più veritiero per gl'interessi di qualcuno o di una ideologia, ma risiede nella pratica radicale e cosciente del rifiuto di una scelta che non contenga, immediatamente proprio per la sua radicalità, il ritorno e l'abolizione di tutte le scelte possibili. Il fatto che le nostre idee sono nella testa di tutti, del resto, è provato anche dall'incredibile fatto che lo stesso stregone della « scuola di Francoforte » invitava al rifiuto della scelta come pratica di un « comportamento informato ».

« Versus » è una nuova rivista diretta da Umberto Eco. Si occupa di semiologia ed esce tre volte l'anno. I saggi pubblicati su questo primo numero sono di Roman Jakobson, di Thomas A. Sebeok, di Umberto Eco (un approccio semiotico alla semantica di M. Ross Quillian. I testi sono tradotti in italiano se stranieri, in francese o in inglese quelli originariamente in italiano, un piccolo accorgimento tecnico che tradisce, appunto, l'interdisciplinarietà e l'internazionalità delle ricerche. (l'*Internazionalismo*, naturalmente è un'altra cosa, *n.d.r.*).

NUOVE STRATEGIE
NUOVI MEDIA
NELLA VITA E NELL'« ARTE »

Agire secondo modelli ricuperati dal passato è tipico di chi non usa l'immaginazione come pratica quotidiana. Chi si rende conto di non aver alcun potere sulla propria vita, non lo esprime di certo secondo il linguaggio delle lotte del secolo scorso. Ma non si tratta solo di abbandonare delle forme all'interno delle quali si è dato battaglia sul terreno tradizionale del superamento della filosofia, della realizzazione dell'arte, dell'abolizione della politica, quanto di perfezionare il lavoro di ricerca là dove non è ancora operante.
Questo articolo di Renè Vienet vuole essere una proposta ed un invito operativo ad aprire spazi in campi non ancora recuperati dall'ideologia dominante. La prassi quotidiana di chi non può fare a meno di diffondere « ciclostilata » la propria miseria ricercando nuovi adepti per i ludi della borghesia, è l'esempio più chiaro di ciò che non bisogna fare. Queste persone non si rendono conto che gli ambiti di comunicazone in cui essi agiscono sono talmente ristretti da poter essere capiti solo da chi già li pratica: ma giudicano, secondo schemi ormai privi di ogni senso, l'azione di chi si propone realmente di stravolgere la comunicazione unidimensionale che essi riperpetuano.

... si tratta per noi di unire la critica teorica alla critica pratica della società moderna. Sul momento, stravolgendo le proposizioni stesse dello spettacolo daremo le ragioni delle rivolte quotidiane e future.
Si propone:
I) *di sperimentare lo straniamento dei fotoromanzi*, delle fotografie dette pornografiche e di imporre senza indugio la loro verità ristabilendo i termini reali della comunicazione. Questa operazione farà scoppiare alla superfice le bolle sovversive che spontaneamente, ma più o meno coscientemente, si formano per dissolversi subito in coloro che le considerano. Con lo stesso spirito è ugualmente possibile straniare, per mezzo di fumetti, tutti gli avvisi pubblicitari; in particolare quelli a colori del metrò che formano delle sequenze notabili.
II) *di generalizzare la guerriglia nei mass-media*; importante forma di critica pratica, non solamente nella fase della guerriglia urbana, ma ancora prima. Ne hanno dato l'esempio per primi quegli Argentini che assalirono la redazione di un giornale luminoso lanciando così i loro programmi e slogans. L'idea è sfruttabile fino a quando gli studi della radio e della televisione non saranno presidiati. Più modestamente, si sa che ogni radioamatore può, senza grandi spese, interferire, se non emettere, a livello di quartiere; dato che il formato ridotto dell'apparecchiatura necessaria permette una grandissima mobilità ed evitare così i controlli trigonometrici.
In Danimarca, un gruppo di dissidenti di sinistra da alcuni anni trasmette con una propria radio pirata. Delle false trasmissioni nel tale o tal altro periodo possono aggiungersi alla confusione del nemico. Questo elenco di esempi è vago e limitato per delle ragioni evidenti.
L'illegalità di tali azioni impedisce ad ogni organizzazione che non abbia scelto la clandestinità, un programma continuato in questo campo, perché si renderebbe necessaria la costituzione nel suo seno di un organizzazione specifica; questo non può concepirsi (ed essere efficace) senza separazione, dunque gerarchia etc. In una parola senza riacquistare la tendenza saponacea del terrorismo. A questo punto conviene piuttosto rifarsi alla propaganda reale, che è una cosa molto diversa. Le nostre idee sono nelle teste di tutti — questo è ben risaputo — e alcuni gruppi, individui che si riuniscono proprio per questo, non importa se senza legami con noi, possono creare, perfezionare le formule sperimentate altrove da altri. Questo tipo di azioni non collegate non può tendere a dei rovesciamenti definitivi, ma può utilmente sottolineare la presa di coscienza che si costituirà. D'altronde non si tratta di soffermarsi sulla parola illegalità. Il più gran numero di azioni in questo campo può non contravvenire in nulla alle leggi esistenti. Ma il timore di tali interventi porterà i direttori dei giornali a diffidare dei loro tipografi, quelli della radio dei loro tecnici etc. in attesa dell'entrata in vigore di testi repressivi specifici.
III) *di creare comics radicali*. I fumetti sono l'unica letteratura veramente popolare del nostro secolo. *Dei cretini marchiati dai loro anni di liceo non sono riusciti ad impedirci di parlare* su questo punto; ma non è senza dispiacere che leggono e collezionano i nostri. Senza dubbio li acquisterebbero ugualmente per bruciarli. Chi non si rende conto di quanto sarebbe facile, per il nostro compito di « rendere l'infamia ancora più infamante » trasformando per esempio 13, *Rue de l'Espoir in I, bd du Dèsespoir*, integrando lo sfondo con alcuni elementi supplementari, o semplicemente cambiando le scritte. E' chiaro che questo metodo prende la direzione opposta della Pop Art che scompone in pezzi il comics. Questo mira al contrario a rendere al comics la sua grandezza e il suo contenuto.
IV) *di realizzare film radicali*. Il cinema, già vecchio di tre quarti di secolo, è il mezzo espressivo più nuovo e senza dubbio più utilizzabile. Per riassumere diciamo che era diventato la « settima arte » cara ai cineamatori, ai cine clubs, alle associazioni dei genitori e degli scolari. Per la nostra utilizzazione constatiamo che il ciclo è terminato (Ince, Strohem, la sola *Age d'or Citizen Kane e M. Arkadin*, i films lettristi); anche se alcuni capolavori, ma di esecuzione classica e recitativa, sono da scoprire presso i distributori stranieri oppure nelle cineteche. Appropriamoci dei balbettii di questa nuova scrittura; appropriamoci soprattutto dei suoi modelli maggiormente perfezionati, più moderni, quelli che sono sfuggiti alla ideologia artistica più ancora che alle serie B americane: le attualità, i manifesti pubblicitari, e soprattutto il cinema pubblicitario.
Al servizio della merce e dello spettacolo, è il meno che si possa dire, ma libero nei suoi mezzi, il cinema pubblicitario ha posto le basi di quello che prospettava Eisenstein quando parlava di filmare la *Critica dell'Economia Politica* o l'*Ideologia tedesca*.
Noi ci siamo impegnati a girare « *Il declino e la caduta dell'economia mercantil-spettacolare* » con un linguaggio immediatamente percepibile ai proletari di Watts che ignorano i concetti implicati in questo documento. Implicarlo in una forma nuova contribuirà senza alcun dubbio ad approfondire, inasprire, l'espressione « scritta » degli stessi problemi; cosa che noi potremo verificare per esempio, girando il film « *Istigazione all'assassinio e alla dissolutezza* » prima di redigere sulla carta il suo equivalente « *Correttivi alla coscienza di una classe che sarà l'ultima* ». Il cinema si presta particolarmente bene, tra le altre possibilità, allo studio del presente come problema storico, allo smantellamento dei processi di reificazione. Certamente la realtà storica non può essere colta, conosciuta e filmata, se non con un processo complesso di mediazioni che permetta alla coscienza di riconoscere un momento dopo l'altro, il suo fine e la sua azione nel destino, il suo destino nel suo fine e nella sua azione, la sua stessa essenza in questa necessità. Mediazione che sarà difficile se l'esistenza empirica degli stessi fatti non fosse già un'esistenza mediata, che non assume un'apparenza di immediatezza nella misura in cui, e perché, da una parte la coscienza della mediazione viene meno, e dall'altra, i fatti nel cinema classico sono stati strappati dal fascio delle loro determinazioni, posti in un isolamento artificiale e riuniti male nel montaggio. Questa mediazione è decisamente fallita e doveva necessariamente fallire, per il cinema pre-situazionista, che si è fermato alle forme dette oggettive, nel recupero dei concetti politico-morali, quando non è che un recitativo di tipo scolastico con tutte le sue ipocrisie. Tutto ciò è più complicato da leggere che da veder filmato e così ecco delle banalità. Ma Godard il più celebre degli Svizzeri filo-cinesi non potrà mai comprenderle. Egli potrà recuperare meglio, come è sua abitudine, ciò che precede — come dire tutto quello che è anteriore nel recuperare una parola, un'idea come quella dei films pubblicitari — egli non potrà mai fare altri che sventolare delle piccole novità prese altrove, dell'immagini o degli slogans e che hanno per certo una motivazione, ma che lui non può cogliere (Bonnot, operaio, Marx, *Made in U.S.A.*, *Pierrot le fou*, Debord, poesia etc.). E' effettivamente un figlio di Mao e della Coca Cola.
Il cinema permette di esprimersi in tutto come un articolo, un libro, un segno, o un manifesto. E' per questo che occorre ormai pretendere che ogni radicale sia in grado di girare un film così come di scrivere un articolo. Niente è troppo bello per i negri di Watts.